جبرا ابراهيم جبرا

سبع قصائد

(الى راء نون راء، وهو أدرى)

عشر سنوات مرت على صدور «لوعة الشمس» (١٩٧٩)، أخر ديوان لجبرا ابراهيم جبرا. ومنذ أكثر من ١٤ سنة لم يكتب صاحب «تموز في المدينة» (١٩٥٩) و«المدار المغلق» (١٩٦٤) قصيدة واحدة. الى ان حرضته «الناقد» فكانت هذه القصائد السبع لتكسر لوعة الشعر في مدار مفتوح.

١.

أيامنا كالشتاء القُطبي:
ساعاتُ الفرحِ فيها، كالضياء، خاطفة،
والفواجعُ كالليل لا تنتهي.
للإشراقات اوقاتٌ ما أسرع ركضها
وللظلماتِ المواسمُ المقيمة.

وفي نهاراتٍ أثقالُها كالرصاص
يومضُ كخَطْف البرقِ حبٌّ
لا يُفهمُ منطقُه،
وينِدلعُ الشعرُ كاللهيب
في هشيمٍ ضربتْهُ الصاعقة:
في هذا الرَّمادِ العتيّ المنتشر
كيف بقيت هذه الكلماتُ الحارقة؟

٢.

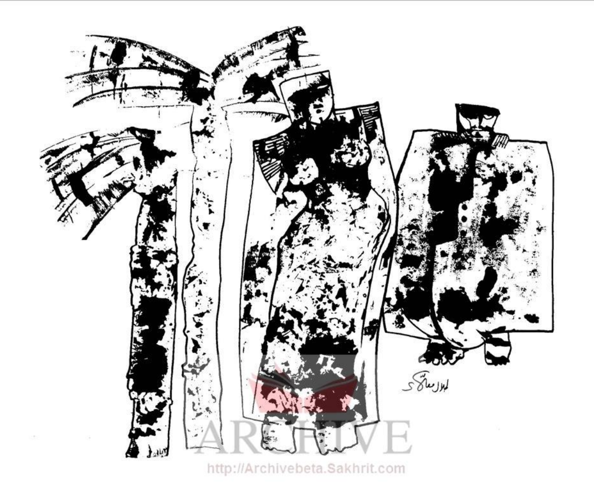
ما جاءت سنةٌ إلا وقلت:
هذه هي الأخيرة، فعليَّ
بكل يوم فيها، بكل صبح وعشية،
بأعمق وأقصى ما استطيع ـ
كمن يريد سَحْبَ ما تبقى لديه من رصيد
وإنفاقهُ عملاً، متعةً، جنوناً
لكي لا يقع إرثاً لشخص ٍما بعيد
مهما سُمّي بالقريب.

واذا السنة لا تأتي إلاّ بالمزيد،
كمن شكر ربَّهُ، فزادهُ ربُّه،
او كأن بالسَّحب يزدادُ الرصيد
لا للعمل والمتعة والجنون فحسب،
بل للخيبات والمآسي والدموع.

أيُّ خليطٍ عنيدٍ هذا، كخُلاطةٍ في العقل،
لا يستقيم حسابٌ معه ولا إرادة؟
كلما أخذتُ منهُ، أراني أعطيتُه
ما أريد وما لا أريد،
فيردُّ أضعافاً عليَّ
بما أريدُ ولا أريدُ ـ
حتى جعلتُ أرى ان السنة حين تجيء
هي التي تقول:
عليّ الآن به كلَّ يوم، كلَّ صبح وعشية،
بأعمق وأقصى ما استطيع من قديم ٍوجديد.

٣.

على الصخرة عشتُ أعوامي،
فأنا من الصخرةِ أصلاً وُلدتُ،
وفي الصخرة حفرتُ كهفي
ومن الكهفِ مددتُ بيتي
لأحلامي التي من الصخرةِ انبجستْ
ماءً لحياتي.
ولئن تركتُ الصخرةَ مقهوراً
ذات يوم ٍفي هجرتي،
فاني حملتُها جبلاً
في شرايين دمي،
واينما حَلَلْتُ كانت هي دوماً
قلعتي ـ
فَيْئاً، وقُوتاً ليومي،
ومصدراً لقوّتي.
وحين انتفضتُ كانت الصخرةُ



طائرتي عبرَ القذائف،
وقبلتي.

٤.

أحسب أنْ قد آن لي
أن أسأل سؤالا
طرحه يوماً شاعرٌ بلغة أخرى:
«أغريبةٌ قصائدي؟»
وكما أجاب أجيب:
«تمنيتُ لو انها اكثر غرابة،
مع أن ما يبدو جدَّ مألوفٍ لعيني
محيِّراً يبدو للآخرين،
بل فيه مسٌّ من جنون»

وأراني أحياناً أعذرهم:
فرموزي، لغتي، ضروب كنايتي،
لعلّها لا تهجس إلاّ بذواتي
الشتيتة ضمن ذاتي،
وإيقاعاتي لا تنتمي لقواعد غيري.
وقد دربتُ عيني
على ما ينسجُه نَوْلُ
من صُنع يدي في مسكني
المفتوح، كخيمةٍ في البادية
على كل ريحٍ تهبُّ من السماء
وتحرّكُ بي حُبي،
وعلى أصواتها دربتُ سَمعي:
أنا الصانعُ والصنيع
أنا الوالد والوليد
أنا اللاعب واللعبة،
ولربما ما همني يوماً
أن يكون المتفرجُ إلا
وحدَهُ ربي.

٥ـ

«ذهب الذين أحبّهم...»

واحداً واحداً ذهبوا
ويذهبون، ويأخذون
بعضاً مني معهم كلَّ مرة
وأبقى لأداري ما تبقى،
متأمّلاً ما تركوا منهم ومني.

ما كان اكثرهم، وأشد حضورهم!
ما كان أجملهم، وأسخى عطاءهم! ◁

محضوا الحياة عشقاً
وهبوها كل ما يمتلكون -
قلوبهم، دماءهم،
خيالاتهم، وأغنى
وأعنفَ ساعاتهم:
أروعَ الكلام تكلموا،
اروع الاغنيات غنوا،
أروع الرسوم رسموا،
أروع المباني بنوا،
اروع القصائد نظموا،
على دين الحياة عاشوا
وقضوا وهم قتلى حبهم.

واحداً واحداً
ذهبوا، ويذهبون،
صامتين يتمزقون،
وغضاباً يصرخون،
واغتيالاً يُقتلون،
ورافضين ينتحرون،
ولئن تكن الحياة قد قهرتهم
لفرط ما عشقوا وأبدعوا
فقد قهروا الموت
في مكانٍ ما
وحققوا ألف حياة.

ذهب الذين أُحبهم
وبقيتُ مثل السيف فردا.

٦.

أمن صحراء الصُبّار الى حديقة الورد
كانت الرحلةُ الطويلة،
أم من الحديقة عَوْداً الى الصحراء؟
أم أنها الرحلةُ نفسُها أبداً،
من الصبّار الى الشوك،
من الشوك الى الصبّار؟
وبين السهل والبحر
بين الأفق والأفق
أبحث عن بساتين البرتقال
وروابي الأعناب والزيتون،
فلا أرى إلا امتدادَ الفلوات -
من فلاة الأفاعي الى فلاة العقارب.
أبَعْد كلّ هذه الفلوات
أدخلُ الغابة؟ أرحل فيها
إلى حيث الوردُ والصبّار
كلاهما يتفجّران لوناً
كشظايا الشمس التي
تُلهب الآفاقَ عند طلوعها
وتلهبها مرةً أخرى عند غروبها،
ويتساوى الوَقْدُ والوَجدُ أخيراً
في الأشواك والأكمام،
في الفروع الملويّة منذ الدهور
وفي أولى البراعم.

٧.

نمرتي عيناها سوداوان خضراوان
يلتمع فيها الغضب والعشق معا
كالشرر الذي يشعل الحرائق
في غابات الصيف التي
استبد بها الجفافُ والظمأ.

في غابة المدينة تاهت، وأنا
في الغابة تائهٌ معها،
في هَوَجٍ من العشق والغضب:
وما ألذّه هَوَجاً
حين تزأر فجأةً
وقد توحّد فيها لهيبُ العشقِ
ونارُ الغضب،
وتستقرُّ على صدري
لتُحرقني في اللهيب المحتدم،
وتحترق.

نمرتي تبقى الخضرةُ السوداءُ
في عينيها تلتمع،
لإشعال المزيد من الحرائق
في غابات العشق التي
أنهكها الصيفُ في المدينة
بالجفاف والظمأ.

تموز ١٩٨٩

الصادق النيهوم

خيانة مرفوعة الرأس



■ مصطلح الحديث، اسمه [علم السنّة] في لغة الفقه. وهو علم لا يعترف بمنهجية العلم، بل ينتحل لنفسه صفة القداسة، ويتوجه لاستنباط أحكام شرعية من أحاديث منسوبة الى رسول الله، من دون دليل علمي واحد. لكن الصفة الأكثر مدعاة للريبة، في منطق هذا العلم المقدس، أنه يقوم صراحة على مخالفة صريحة لسنّة رسول الله بالذات.

فالرسول لم يكتب الحديث، ولم يطلب من أحد أن يكتبه، ولم يقل إنه مصدر للتشريع، لا في مكة، ولا في المدينة، ولا في السرّ، ولا في العلن. وهو موقف لم يتخذه الرسول، لأنه كان يجهل حاجة الشريعة الى الحديث النبوي، بل لأن رسالته نفسها، كانت موجهة لاسقاط الأحاديث النبوية من أساسها. ان علم السنّة الذي قام على مخالفة هذه السنة، قد قرأ رسالة محمد عليه السلام، مقلوبة جدا، رأسا على عقب.

ففي عصر الرسول، كان [الحديث النبوي] هو نص التوراة والانجيل. وكان الكهنة قد عبثوا بهذا النص طوال ألفي سنة على الأقل، وسخروا فكرة الحديث المنقول لكي يسجلوا على ألسنة الأنبياء أقوالا محرفة تحريفا خطيرا. بعضها ناجم عن سوء الترجمة، مثل قول الانجيل ان المسيح ابن الله بدل رسول الله. وبعضها ناجم عن سوء النية، مثل تحريض التوراة على ابادة [الغرباء]، وطردهم من كل الأرض. وعندما بعث الرسول في القرن السابع، كان هذا النص المزور هو النص المعتمد رسميا، وكانت [الأحاديث النبوية] قد انحرفت بتعاليم الدين، من شريعة لجمع شتات الناس على سنة واحدة، الى شريعة لتفريقهم بين السنن.

في عصر الرسول، كانت كلمة [كتاب الله] تعني ـ حرفيا ـ كتب الحديث النبوي في التوراة والانجيل، وكان هذا الخلط الظاهر للعين المجردة غائبا كالسحر عن جميع العيون.

فالانجيل ليس كتاباً مقدساً واحداً، بل سبعة كتب على الأقل، سقطت منها ثلاثة، بأمر من الكنيسة، وبقيت أربعة كتب، تحمل أسماء مؤلفيها، وتسجل سيرة السيد المسيح، في أربع روايات مختلفة، هي انجيل متى ومرقس ولوقا ويوحنا.

والتوراة ليست كتابا دينيا أصلا، بل سيرة تاريخية لليهود، تتابع تاريخهم، منذ بداية الخلق الى عصر النبي موسى، الذي [تلقى ألواحا مقدسة في حوريب]. وكلمة الألواح المقدسة، تعني أن موسى قد تلقى كتاباً سماوياً، لكن التوراة لا تثبت متن الكتاب نفسه، بل تروي [أحاديث نبوية] على لسان موسى، الذي ظل يتكلم، حتى بعد وفاته، في استعراض أبدي لمدى قدرة الكهنة على العبث بنصوص الدين.

في ضوء هذا الواقع، كانت معركة الرسول محمد، محددة سلفاً، ضد كتب الحديث النبوي بالذات. وكانت هذه الكتب قد تحصنت وراء اسم [الكتاب المقدس]، وصارت علما ربانيا مقدسا، لا يتعالى عن النقد فحسب، بل يبيح دم الناقد نفسه، ويتوعده بالخلود في النار. ان الرسول محمد، يرد على الأحاديث المنحولة، بنص مكتوب، محرر من عبث الرواة، اسمه [كتاب الله]، ولم يكن من محض المصادفة ان يفتتح هذا الكتاب نزوله، بقوله تعالى في سورة القلم: [اقرأ باسم ربك الذي خلق..].

فالقرآن لم يقل [اكتب]، بل قال [اقرأ]، لأنه ليس كتابا جديدا، بل قراءة جديدة في كتاب الله نفسه، تتوجه لتنقيح هذا النص من شوائب الأحاديث النبوية بالذات. ولهذا السبب، يتشابه نص القرآن مع نصوص التوراة وانجيل لوقا، الى حد يدعو المستشرقين الى القول بأنه نسخة معربة عنهما. لكن مثل هذا الحكم السطحي، لا يتورط فيه أصلا سوى رجل يرى الدنيا بعين التوراة، مثل أغلب المستشرقين.

فالواقع، ان القرآن لا ينقل عن التوراة والانجيل، بل هو التوراة والانجيل، في صياغتهما الالهية المحررة من عبث رواة الحديث. إنه يسمي نفسه [كتاب الله]، لأنه بديل عن كتب الحديث النبوي. ويسمي كلامه [وحيا مباشرا من عند الله]، لأنه بديل عن الكلام المنقول بطريق الرواية. وفي هذا النص المنقح، استعاد الدين لغته العالمية، وتم اكتشاف السنّة الواحدة القائمة وراء جميع السنن:

بالنسبة الى الانجيل، أثبت القرآن رواية لوقا في سورة مريم وآل عمران، لكنه أسقط بقية الأناجيل، ورفض قولها ان المسيح ابن الله، وندد كثيراً بهذه الترجمة الاغريقية، متعمداً ضرب القاعدة التي تقوم عليها سلطة البابوات في الكنيسة الكاثوليكية. وهو المنهج الذي أعاد البروتستانت اكتشافه، بعد ثمانية قرون من نزول القرآن.

بالنسبة الى التوراة، اوجز القرآن عرض أسفار التكوين والخروج الى سفر الملوك الاول، وهو منهج مهمته اعداد هذا النص للتصحيح، في نقطتين:

الأولى: ان التوراة تسجل الأحداث باعتبارها [علما وتاريخا]، وتحدد مواعيدها في المكان والزمان، مما ورطها في تناقض صريح مع مسيرة العلم منذ عصر جاليو. أما القرآن فقد اختار ان يرويها باعتبارها [قصصا] للعظة والعبرة. ونجح بذلك في تجنب الصدام اللامجدي، بين النص المقدس، وبين النص العلمي.

الهدف الثاني، أن التوراة تروي هذه الأحداث، لاثبات نظرية الشعب المختار. أما القرآن، فانه يرويها لالغاء هذه النظرية بالذات، وتصحيح النص الديني الذي استحدث منه صفة الشرعية.

خلال الثلاث وعشرين سنة التالية، أنجز القرآن مهمته في استبدال كتب الحديث، بكتاب منقح واحد، له نص مكتوب واحد، محصن ضد التحريف، ومحرر من نظريات الكهنة، حول اصل اليهود، وطبيعة السيد المسيح. وقد اختار الرسول ان يعلن هذه الخاتمة بنفسه، في حجة الوداع، واعتمدها القرآن في قوله تعالى [اليوم أكملت لكم دينكم] ٣ المائدة.

◆

السنّة التي يتحدث عنها القرآن ليست هي كتب الحديث النبوي بل هي نص القرآن

إن كلمة [أكملت] تفيد صراحة بأن النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن، وانه لم يعد يحتاج الى اضافات، وان كل نص، يزيد عليه أو يخالفه، يصبح تلقائيا خارج الشريعة. لكن علم السنة الذي نشأ بعد مائة عام من [إكتمال] الشريعة، عاد فاكتشف، انها لا تزال ناقصة، وورط نفسه في كتب الحديث النبوي مرة اخرى، متعمدا ان يحي منهج الرواية الشفوية الذي جاء القرآن اصلا لالغائه. ان هذا «العلم» الطاريء، يرتكب خطأ مريبا، لا يليق بمنهج العلم.

فكلمة [السنّة] لا تعني ـ لغويا ـ نص الحديث النبوي، بل تعني نص القرآن. وهي حقيقة يسهل اثباتها بشهادة من القرآن نفسه الذي لا يدخر ◁



وسعا، في الاعلان عن وحدة السنّة بين جميع السنن.

في سورة الأسراء: [سنة من قد أرسلنا قبلك من رسلنا، ولن تجد لسنّتنا تحويلا] ٧٧.

وفي سورة الفتح: [سنة الله التي خلت من قبل، ولن تجد لسنة الله تبديلا] ٢٣.

وفي سورة غافر: [سنة الله التي قد خلت في عباده] ٨٥.

وفي سورة النساء: [يريد الله ليبين لكم، ويهديكم سنن الذين من قبلكم] ٢٦.

فالسنّة التي يتحدث عنها القرآن، ليست هي كتب الحديث النبوي، بل هي نص القرآن الذي رفض فكرة الأحاديث النبوية بالذات، وحرر الشريعة من عبودية التاريخ، وأنهى سلطة رجال الدين، واعتمد دستور الشرع الجماعي، لكي يعيد القرار الى أيدي الناس، في نظام اداري محصن ضد الظلم بقدر الامكان.

هذه السنّة لا تقوم على أحاديث منسوبة الى أحد من الانبياء، لأنها ليست سيرة تاريخية، بل منهجا تطبيقيا حيا، يعيش عبر العصور، ويخاطب أجيالا لا تحصى، في ظروف لا تحصى. وهي حقيقة لم تغب عن علم الرسول محمد عليه السلام، بل غابت عن علم السنّة.

ان الرسول لم يكتب الحديث، لأنه كان يقصد ان لا يكتبه، وكانت رسالته موجهة اساسا الى الغاء كتب الحديث، وتحرير النص المقدس من أهواء المؤسسات السياسية، وجمع الناس على سنّة نافعة واحدة. وهي رسالة أبلغها الرسول حرفيا، واختار حجة الوداع، لكي يسمع بشهادة المسلمين على أنفسهم، بأن البلاغ قد وصلهم كاملا، وان النص الشرعي قد اكتمل في صيغة القرآن. وفي ذلك الوقت، لم يكن الحديث قد نشأ، ولم يكن ثمة حاجة شرعية الى نشوئه في شريعة [اكتملت، وتمت] بشهادة من الله ورسوله معا. ان ظهور علم السنّة، كان مجرد رد سياسي على [سنة الله] بالذات.

فقبل ان يولد الامام مالك، الذي افتتح مسيرة الحديث، كانت شريعة الاسلام الجماعية، قد خسرت الحرب على السلطة، وأخلت مكانها لحكومة اقطاعية قائمة على مبدأ الحق الالهي المقدس في الحكم. وهو مبدأ يستحيل احتوائه في دستور الشرع الجماعي، ويحتاج - بالضرورة - الى دستور خاص، في سنّة جديدة، وقرآن آخر، مما دعا الى احداث تحريف معلن في معنى كلمة [السنّة] التي خسرت اسمها القرآني الصريح، فلم تعد هي [سنّة الله] كما سماها القرآن، بل أصبحت هي سنّة رسوله المستمدة من أحاديث نبوية قابلة للتحريف الى ما لا نهاية، وفي أعقاب هذه الغارة الفقهية، كانت كلمة السنّة تعني القبول بمبدأ الحق الالهي المقدس في الحكم، ومبايعة زياد بن معاوية لولاية العهد. وكان الحديث النبوي، قد استعاد شرعيته التي خسرها بنزول القرآن، وصار علما ربانيا مرة اخرى، يسميه الرواية باسم [الحديث القدسي]، من باب الدقة في تقليد التوراة. ان المؤامرة على سنّة القرآن، تصبح سنّة نبوية مباركة.

وطوال الاربعة عشر قرنا التالية، كانت هذه السنّة الجديدة، تحتضن نظم الاقطاع في حكومات عائلية، تتوارث السلطة بموجب الحق الالهي المقدس في الحكم. وكان علماء السنّة قد محوا من ذاكرة الناس ان الرسول شخصيا، لا يعترف بمثل هذا الحق، وأنه مات من دون ان يورث السلطة لأحد، وان مخالفة هذه السنّة الصريحة، لا يكون اسمه «علما»، الا من باب السخرية بالعلم.

ان عالم السنّة الذي بايع الرسول في حجة الوداع على نص القرآن وحده، عاد يبايع الأسر الحاكمة على نص الحديث. واذا لم تكن هذه البداية الرديئة، خيانة عارية الرأس، فلا بد من أنها خيانة تغطي رأسها بمنديل □

بين «الناقد» وصبري حافظ

■ إثر صدور العدد الرابع عشر من «الناقد» (آب/ اغسطس ١٩٨٩)، اتصل بنا الكاتب صبري حافظ، طالبا الرد على مقال رياض نجيب الريس «كتابة التقارير ام كتابة الادب؟»، فرحبت «الناقد» بهذا الطلب مشترطة ان يكون الرد في النقاط التي أثارها رئيس التحرير في مقاله فقط، وان لا يتعداه الى مسائل خلافاته الشخصية. ولما جاءنا الرد وجدنا ان خالف شروط «الناقد» اذ خصص صبري حافظ أجزاء كبيرة من رده للتحدث عن خلافه مع الكاتب غالي شكري. ولما كانت هذه الأجزاء ملأى بالتهم الخطيرة، ارتأت «الناقد» ان تعرض رسالة صبري حافظ على محاميها، الذي أفتى انه في حال نشر هذه الرسالة وما فيها من تهم خطيرة غير مدعمة بالوثائق والأسانيد فسيطالها قانون القدح والذم الانكليزي ويؤدي الى وقوفها امام المحاكم الانكليزية بتهمة الاساءة الى سمعة كاتب وتشويهها.

الى جانب ذلك وجدت «الناقد» ان رسالة صبري حافظ تفتقر الى الوضوح، ولا تلتزم بموضوع النقاش، وتسوق مجموعة اتهامات امتنعت «الناقد» عن الدخول فيها اصلا، لأنها رأت فيها مسائل شخصية مرتبطة بخلاف يتعدى المجال الأدبي الى اتهامات وتخوينات تدخل في حقلي «الأمن» و«الاخلاق العامة والخاصة»، وهما حقلان بعيدان عن الأدب، وعن ما جاء في «الناقد» ولا يعودان بأية فائدة على المجلة وكتابها، وانما يحشرانها في مسائل شخصية تعود الى ملابسات خلافه مع غالي شكري، كما انها تتضمن مغالطات تتعلق بـ«الناقد» وعلاقة غالي شكري بها، وهي كلها لا تهم القارىء، ولا تفيد النقاش الأدبي، انما تحط من مستواه وتسيء اليه.

وهذه الاتهامات حتى ولو كانت صحيحة ومدعمة بالوثائق، فان نشرها اذ يعرض «الناقد» للملاحقة قضائية بدعوى القدح والذم، فانه لا يقدم أي نفع للحياة الثقافية العربية، ولا يمكن اعتباره من المعارك الجديرة بأن تتبناها «الناقد» والتي تنسجم مع بيان عددها التأسيسي الأول.

واذا كانت «الناقد» تحاول ان تكفل لكتابها حق التعبير عن آرائهم بحرية تامة وحق الرد على آراء الآخرين، فانها ترى ان هذا الحق لا يجب أن يستغل ويسف حتى يتحول الى حق في نثر الشتائم يمنة ويسرة.

الا ان «الناقد» تحفظ حق صبري حافظ في الرد على النقاط التي اثارها رئيس التحرير في مقاله، وهي أساسا ثلاث:

١ - «مبدأ التعامل» بين الكاتب والمجلة التي يكتب فيها.

٢ - ما قاله عن كتابات غالي شكري واثارتها للفتن الطائفية واساءتها للأسلام.

٣ - ما قاله عن التغطية الاعلامية لنشاطات «شركة رياض الريّس للكتب والنشر».

وتأمل «الناقد» ان تتلقى من صبري حافظ ردا يليق به اولا، وبـ«الناقد» وكتابها وقرائها والحركة الأدبية ثانيا □



نــزار قبّاني

القُرْمُطِيّ



١

■ لماذا.. تُحبِّيني، يا امْرأَهْ؟..
أنا القُرْمُطيُّ المُقاتِلُ نَفْسي
ومنّي، سيطلعُ وَرْدُ الخَرَابِ
أنا المُتَشَكِّكُ في كُلِّ نَصٍ
فلستُ أُصدِّقُ إلاَّ كِتَابي...
أنا المُتَنَقِّلُ بين اكْتِئابي..
وبينَ اكْتِئَابي..
فأكْتُبُ فوقَ زُجَاجِ المَقَاهي
وأركبُ ليلاً قطارَ العَذابِ
أنا الفَوْضويُّ...
أنا العَبَثيُّ...
أنا العَدَميُّ...
أنا المُتَملْمِلُ من لَوْن جِلْدي
ونَبْرةِ صوتي..
ووَزْنِ ثيابي...

◁

* من مجموعته الشعرية (الأوراق السرية لعاشق قرمطي) التي ستصدر قريباً.

٢

لماذا.. تُحِبِّيني يا امْرأةْ؟
أنا الرَجُلُ العصبيُّ المِزَاجِ..
وأنتِ الرقيقةُ مثلَ الحمامَةْ..
وفي شَفَتَيْكِ بداياتُ صيْفٍ
وفي شَفتيّ..
علاماتُ يوم القِيَامَةْ!!

٣

لماذا؟
رَميْتِ بنَفْسكِ في لَهَب التجْربَةْ..
وأنتِ البريئةُ.. والطيِّبَةْ..
لماذا؟
دَخلْتِ بهذا النَفَقْ؟
وليسَ بأرجاء بيْتي،
سوى عَنْكبوتِ القَلَقْ
وليسَ لَديَّ مكانٌ تنامينَ فيه،
سوى رُزْمَةٍ من وَرَقْ...

٤

لماذ تُحبّيني يا امْرأةْ؟
لماذا.. تَركْتِ جميعَ الرجَالِ،
وجئْتِ إليَّا؟
لماذا؟
وَضَعْتِ مصيرَكِ بينَ يَديَّا؟
أنا رجُلٌ..
لا مكانَ لهُ في جميع الخَرائطْ
فلا أتذكَّرُ أينَ وُلِدْتُ...
ولا أتذكَّرُ أينَ أموتُ..
ولا أتذكَّرُ..
أيْنَ سأُبْعَثُ حَيًّا...

٥

لماذ تُحِبّينَني، يا امْرأةْ؟
لماذ تُضِيعينَ وقْتَكِ في البحْثِ عن شَمْعةٍ في الظَلامْ؟
فما عُدْتُ ديكاً.. يُصارعُ في حَلبَات الغَرامْ...
ولا قمْحَ عنديَ يكْفي.. لإطْعامِ هذا الحَمامْ...
نسيتُ أمامَ حماقةِ نَهْديْكِ... فنَّ الكَلامْ..
نسيتُ النُقاطَ..
نسيتُ الحُروفَ..
نسيتُ الحليبَ..
نسيتُ الرُخامْ...
نسيتُ مُداعبَةَ النهْدِ..
من عَهْدِ عيسى عليه السَّلامْ!!..

٦

لماذا تُحِبِّينَني يا امْرأةْ؟
ألَمْ تسْألي صاحِباتِكِ..
مَنْ ذَا أكونْ؟
أنا مَلِكُ النَرْجسيَّةِ حيناً..
وحيناً، سفيرُ الجُنونْ..
ألَمْ تسألي من أنا.. يا امْرأةْ؟
أنا بَطْريَرْكُ الفَضيحةِ.. والسُمْعَةِ السيِّئَةْ..
أنا رَسْبُوتينُ...
أنا شَهْريارُ...
فكيفَ رضيتِ الزَواجَ بشِعْري؟
ألا تعرفينَ؟
بأنَّ القصيدةَ فِعْلُ انْتحارْ؟؟

٧

نَصَحْتُكِ..
أنْ تَذْهبي.. يا امْرأةْ..
فلستُ كما صوَّروني
نبيَّ الهَوى.. ونبيَّ الغَزلْ..
فمنذُ زمانٍ بعيدٍ..
تخلَّيْتُ عن مُمْتلكاتي جميعاً
فلا مِنْ عُطورٍ.. ولا مِنْ خُصورٍ..
ولا مِنْ شِفاهٍ.. ولا مِنْ قُبَلْ..
أنا رَجُلٌ.. ملَّ مِنّي المَلَلْ...

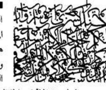
٨

نَصَحْتُكِ..
أنْ ترحَلي يا امْرأةْ..
فإنَّ نسائي تخلَّيْنَ عنّي
وما عُدْتُ أُتْقِنُ تمثيلَ دَوْرِ البَطَلْ!! □

١٩٨٩/٣/٢١

غـالـي شكـري

عروبة النخبة المصرية



■ يطمح هذا البحث من مناقشة «مفاهيم العروبة في الفكر الاجتماعي الجامعي المصري» الى بلورة مجموعة من الاسئلة آن اوان طرحها: هل تعتمد النخبة المصرية آليات جهاز الدولة وحدها في تصميم الرؤى وصياغة الاتجاهات الوطنية، ومن ثم فهي تغيِّر مسارات العمل الوطني وفقا لاتجاه سلطة الدولة كلما تغيرت هذه السلطة؟ هل كانت القومية العربية في المرحلة الناصرية ـ على صعيد النخبة ـ سياسة ام ايديولوجية ام هوية؟ هل من علاقة بين الرؤية النخبوية المصرية للهوية العربية في الستينات وبين الانقلاب الاقتصادي والاجتماعي والسياسي في السبعينات والثمانينات؟ ان الجيل الثقافي المصري الذي بلغ اول السبعينات الثلاثين او الخامسة والثلاثين من عمره هو الذي بلغ الآن الخمسين أو الخامسة والخمسين، ومن ثم فهو الجيل الذي تحمل أعباء الدعوة العربية نظريا وعمليا بين الخمسينات والستينات (الوحدة المصرية السورية ـ الانفصال ـ التدخل في اليمن ـ حرب ١٩٦٧). وهو نفسه الجيل الذي تحمل أعباء الدعوة المضادة (مصر المصرية ـ الصلح مع اسرائيل. . الخ).

على اية حال، نفي مجال التحليل والمقارنة لا بد من ضبط القياس بحيث تظل مادة البحث وموضوعه في اطار من النسبية التاريخية. الى اننا عندما نتناول «مفاهيم العروبة» في الفكر الاجتماعي لبعض الجامعات المصرية (التي افرزت جيل الثورة والثورة المضادة في وقت واحد)، فاننا نجد انفسنا سلفا اسرى لحظتين: الاولى هي الموقع الزمني الذي نطلق منه، وهو حاضرنا الراهن، والثانية هي الموقع الزمني لذلك الفكر الجامعي المصري، وهو عقد الستينات من هذا القرن.

والموقع الزمني ليس محددا، وانما هو محتوى اجتماعي ـ ثقافي، يقول اننا في الوقت الحاضر نعايش انحسارا واضحا للفكر القومي العربي على صعيدي النظر والتطبيق، بينما كانت الستينات احدى مراحل المد لهذا الفكر، بالرغم من اشتمالها على نهاية الدولة العربية الموحدة: الجمهورية العربية المتحدة.

ان ارجح الاحتمالات الاحصائية تقول ان مادة «المجتمع العربي» قد دخلت برامج التعليم الجامعي في مصر مع الوحدة المصرية السورية عام ١٩٥٨، وان هذه المادة قد بقيت دون تغيير هام ضمن المواد الاساسية في اقسام علم الاجتماع حتى التوقيع على اتفاقيات كامب ديفيد عام ١٩٧٨. أي ان ثمة مسافة تاريخية بين البداية والنهاية تبلغ عشرين عاما. هذه المسافة التاريخية تشارك مع عناصر اخرى في صياغة القيمة المعيارية، فنحن من بُعد تاريخي نرى «الحدث الثقافي» على نحو مختلف عن معايشة لحظة حدوثه.

ومعنى ذلك اننا في اطار المسافة بين عام الوحدة المصرية السورية وعام كامب ديفيد، نستطيع ان نلاحق مفاهيم العروبة في الفكر الاجتماعي الجامعي المصري انطلاقا من القيمة المعيارية التالية:

● ان هناك جيلا كاملا من الشباب تكوَّن ثقافيا خلال الفترة الواقعة بين عاميّ ١٩٥٨ و١٩٦٨ وقد تأثر سلبا وايجابا باحداث تلك المرحلة التاريخية الممتدة من سقوط دولة الوحدة او ما تواضعنا على تسميته بالانفصال الى سقوط النظام الناصري أو ما تواضعنا على تسميته بالهزيمة.

● ان هناك جيلا آخر تكوّن ثقافيا خلال الفترة الواقعة بين عاميّ ١٩٦٨ و١٩٧٨ وقد تأثر ايضا سلبا وايجابا باحداث «ايلول الاسود» الذي خرجت فيه المقاومة الفلسطينية من الاردن ورحل جمال عبد الناصر وحرب ١٩٧٣ وحرب لبنان ١٩٧٥ واتفاقية فك الاشتباك الثانية على جبهة سيناء ١٩٧٦ وزيارة القدس المحتلة ١٩٧٧ وتوقيع اتفاقية كامب ديفيد والاجتياح الصهيوني لجنوب لبنان ١٩٧٨.

● هذان الجيلان في واقع الأمر هما جيل واحد من مرحلتين، الأولى مرحلة التكوين والأخرى مرحلة الفاعلية. ونحن الآن في صيف ١٩٨٩ أي بعد احدى وثلاثين عاما من «الوحدة المصرية ـ السورية» نراجع المفاهيم القومية العربية التي تلقاها الجيلان المذكوران أو الجيل ذو المرحلتين في الجامعات المصرية من موقع تاريخي ـ اجتماعي ـ ثقافي» علاماته الرئيسية هي: التفتت الطائفي اللبناني، الاجماع العربي (الرسمي اساساً) على الصلح مع اسرائيل، ترسخ الفكر القطري وتبريره من جانب التيارات «القومية» الحاكمة، شيوع «العنصرية النفطية» في الفكر والسلوك العربي، ازدهار «السلفية الراديكالية» من المحيط الى الخليج، تراجع الازدهار النفطي وذبول فعاليته السياسية، الأزمات الاقتصادية الدورية في الاقطار العربية غير المنتجة للنفط جنبا الى جنب مع المزيد من التبعية لاقتصاد الاحتكارات الدولية.

ترافقت هذه العلامات التي تميز موقعنا التاريخي الراهن مع الشحوب التدريجي لمادة «المجتمع العربي» في التعليم الجامعي المصري، بسبب الارتباط البنيوي بين الثقافة والسلطة التربوية في المجتمع. ولكنها ايضا تطل عبر المسافة التاريخية بين المد والجزر، على مضمون الفكر القومي السائد على تكوين النخبة الجامعية في مصر الناصرية. وهي اطلالة تحمل ◁

من احدى الزوايا تقييما موضوعيا لمفاهيم العروبة كما وردت في نصوص الفكر الاجتماعي الجامعي المصري. وهي النصوص التي استخدمت عدة مصطلحات تداخلت احيانا مع بعضها البعض، بحيث احتاجت دائماً الى الضبط وتحديد التمايزات. هذه المصطلحات هي: الوطن، الامة، المجتمع، القومية، الهوية. وقد استخلصنا هذه المصطلحات ومترادفاتها وتداخلاتها من النصوص التالية:

١ـ كتاب «المجتمع العربي» للدكتور علي عبد الواحد وافي ـ مكتبة نهضة مصر ـ القاهرة ١٩٦٦.

٢ـ كتاب «المجتمع العربي» للدكتور عاطف امين وصفي ـ الطبعة الثالثة ١٩٦٩ في سلسلة «المكتبة الجامعية» عن دار المعارف ـ القاهرة. وقد جاء على الغلاف «قرر المجلس الاعلى للجامعات صلاحية للتدريس بالجامعات».

٣ـ كتاب «المجتمع العربي» من تأليف اربعة اساتذة: احمد عزت عبد الكريم ـ محمد عبد السلام كفافي ـ محمد محمود الصياد ـ عاطف وصفي ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٧٠.

٤ـ كتاب «المجتمع العربي والاسلامي» للدكتور عبد الحميد نجيب ـ كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر ـ سلسلة المكتبة الجامعية ـ دار المعارف ـ الطبعة الثانية ١٩٦٧.

□□

تكتسب «الامة» مشروعيتها عند الاساتذة الستة من علماء الاجتماع المصريين من «وحدة العرق» التي يعبرون عنها تعبيرات مختلفة. وعن هذه الوحدة الاولى تتفرع الوحدات الاخرى، كوحدة اللغة أو وحدة الجغرافيا او وحدة التاريخ او وحدة الاقتصاد أو وحدة الدين. هناك وحدة رئيسية، هي وحدة الدم، وحدة الجنس، حتى عندما يؤكد بعضهم انه ليس من دماء نقية او اجناس خالية من آثار اجناس اخرى.

● يقول علي عبد الواحد وافي: «ينتمي معظم سكان هذا الوطن الى جنس واحد هو الجنس العربي، ويجري في عروقهم دم واحد هو الدم العربي» (ص ٧٧ من كتابه) وهو نفسه الذي يقول في موضع آخر «ان الاجناس الانسانية قد اختلط بعضها ببعض اختلاطا كبيرا في العصور التي اجتازتها الانسانية حتى لقد اصبح من المتعذر وجود مجموعة انسانية تنحدر من جنس واحد» (ص ١١٦). لا يفسر هذا التناقض سوى ان المقصود هو غلبة الدم العربي على ما عداه في البلدان المفتوحة بعد الاسلام.

ولكن وحدة الجنس او العرق تتخذ لنفسها تعبيرا آخر عند عاطف أمين ومصطفى، فاذا كان وافي لم يحدد كيف جرى الدم العربي في شرايين معظم سكان الوطن العربي، فان وصفي يقول «ان الجزيرة العربية كانت منذ اقدم العصور موطنا لشعوب الامة العربية» (ص ٩٧ من كتابه). ويجد عبد الحميد بخيت تأصيلاً سلالياً لوحدة الجنس حين ينفي كل شك قائلا «لا مراء في ان الجنس العربي ينحدر من سلالة سام بن نوح عليه السلام، وانه اوسط الانساب» (ص ٦٩ من كتابه) فيقترن العرق هنا بالتوصيف القرآني «وكذلك جعلناكم امة وسطا» (البقرة ١٤٠»، فالوسطية؛ عرقية ومقدسة وايجابية، وتنفرد بها «الامة» العربية.

العربي ليس هو الأول والأخير فقط بل هو الأفضل دائماً ولا يفصح الفكر عن سبب هذه الأفضلية

غير ان هناك ما يشبه الاجماع على ان «الهجرات» السابقة على الاسلام والتالية له هي التي حملت معها «الدم العربي» الى مناطق الهجرة. يشير عاطف وصفي الى «هجرات ضخمة من العرب الى جميع اجزاء الوطن العربي الحالية، وأهمها الموجة التي بدأت عام ٤٠٠٠ ق.م واتجهت الى موقع العراق الحالي، وربما الى فلسطين وسوريا» (ص ٩٦ اعتمادا على: محمود كامل في «الدولة العربية الكبرى» ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٥٨ ص ١٠٠ الى ١٠٨). ويضيف «وفي عام ٣٠٠٠ ق.م خرجت طائفة عظيمة من عرب الجزيرة وهاجرت الى مصر وامتزجت بأهلها. ثم جاءت موجة اخرى من العرب واتجهت نحو اقليم العراق في الفترة بين عامي ٢٨٠٠ و٣٦٠٠ ق.م ثم تجاوزت حدود اقليم العراق الى سورية وفلسطين ومصر أيضا. وقد كونت تلك الموجة حضارة بابل الكبرى. وحوالي عام ٢٠٠٠ ق.م حدثت هجرة عظيمة اخرى من العرب الى سورية، وكانت نشأة الفينيقيين احدى نتائج هذه الهجرة» ـ دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦١ ص ٣٨). وقد «اتصل (هؤلاء) الفينقيون بشمال افريقيا اتصالا طويلا ترك آثارا واضحة على ابجدية اهل البلاد» (ص ٩٧) ثم «خرجت من جزيرة العرب موجات هجرة اخرى، كان من بينها الآراميون الذين اقاموا حول دمشق والكسوس الذين حلّوا بمصر» (ص ٩٧ نقلا عن: محمد عزه دروزه في «عروبة مصر في التاريخ» ـ كتب قومية ـ القاهرة ١٩٦٠ ص ١٩٨٣».

وينتهي المؤلف الى ان «خلاصة القول ان الجزيرة العربية كانت منذ اقدم العصور موطنا لشعوب الامة العربية، اذ خرجت منها هجرات كثيرة بدأت في عصور قديمة، وقد كان لتلك الموجات آثار عظمى في اقامة حضارات ودول عدة في الاقاليم المجاورة» (ص ٩٧). اما بعد ظهور الاسلام فقد اضحت الهجرات «اشبه شيء بعملية نقل دم من شبه جزيرة العرب الى الاطراف النائية التي دخلت في حكم العرب» (ص ١٠١). وقصدت اولى القبائل المهاجرة الى العراق، اما آخر الهجرات فكانت هجرة بني هلال الى تونس.

لا يختلف علي عبد الواحد وافي مع فكرة الهجرة العرقية وسيادة الدم العربي على الاقطار العربية الحالية فيقول «كان الوطن الاصلي للجنس العربي محصوراً في بلاد نجد والحجاز واليمن وما يتاخم هذه البلاد ويقع على سواحلها. ثم اخذت موجات الهجرة تتتابع منذ عصور سحيقة في القدم من هذه البلاد الى البلاد الاخرى التي تدخل الآن في نطاق الوطن العربي، واخذ الجنس العربي ينساح في هذه البلاد، واخذ الدم العربي تبعا لذلك يمتزج بدماء اهلها» (ص ٧٧ من كتابه). ويضيف «غير انه لم يتح للدم العربي التغلب في صورة حاسمة على دماء هذه البلاد الاّ بعد الفتوحات العربية الاسلامية. وذلك انه بفضل هذه الفتوحات نزحت جاليات كبيرة العدد من البلاد العربية الاصل الى البلاد الاخرى التي يشملها الآن الوطن العربي، واقامت هذه الجاليات بصفة دائمة في هذه البلاد الاخرى» (ص ٧٨). ولكن وافي يقيم مثلثا «مقدساً» قاعدته الجنس او العرق، وضلعاه هما اللغة والدين، فيرى انه «بعد ان تحققت وحدة اللغة ووحدة الدين بين الفريقين، فأخذت الدماء غير العربية تنصهر في الدم العربي وتذوب فيه، واخذ هذا الدم يتمثلها ويهضمها شيئا فشيئا حتى هضمها هضما كاملا. ويرجع الفضل في ذلك الى ما يتمايز به الدم العربي من خصائص ذاتية وقوة ونقاء، فاصبح هذا الدم هو السائد في سكان هذه البلاد، واصبحت خواصه المادية والنفسية واضحة في تكوين اجسامهم ومناهج تفكيرهم العامة ومظاهر عواطفهم ووجدانهم» (ص ٧٨).

يشذ عن هذا الاجماع احد العلماء الاربعة الذين شاركوا في وضع المؤلف الجماعي، وهو محمد محمود الصياد الذي يؤكد ان موجات الهجرة «لم تكن من الضخامة بحيث تترك آثارا واضحة في سكان الاقليم بصفة عامة» (ص ٢٢) ويضرب مثلا من مصر التي «عاش فيها منذ القدم شعب ينتمي الى عنصر البحر المتوسط ويتكلم اللغة الحامية... حتى جاءها العرب بالاسلام» (ص ٢٢). ويؤكد ايضا ان «انتشار العروبة كان ابطأ من انتشار الاسلام نفسه»، و«ان العرب لم يستقروا في البلاد التي فتحوها الاّ بمقدار اختلف من جهة الى اخرى، فكان اكثر ما يكون في بلاد الشام لقربها من جزيرة العرب» (ص ٢٣).

باستثناء هذا الرأي، فان الاجماع منعقد للجنس او العرق كمصدر

لمشروعية وتمام تكوين «الامة العربية» فهي امة: ولدت في شبه الجزيرة العربية مكتملة التكوين، ثم توزعت على منطقة جغرافية من المحيط الى الخليج هي «الوطن» الذي تتمدد في قلوب سكانه مشاعر واحدة وفي عقولهم افكار واحدة هي «القومية» التي تمنح الموالين لها لغة وعقيدة «الهوية» التي بدورها تؤسس من خلال التاريخ «الاقتصاد «دولة» تصوغ ثقافتها «المجتمع» من فكر الصفوة وممارسات الكتلة ـ القاعدة.

هذا هو تسلسل المفاهيم المنبثقة عن وحدة الجنس او العرق، مراجعها الاساسية هي: محمد دروزه، محمود كامل، محمد فريد ابو حديد. ولكن المراجع شيء والاطر المرجعية شيء آخر. وقبل اكتشاف هذه الاطر لا بد من الاشارة الى الانساق الفكرية التي كونت «الذاكرة» وصانت «المخيلة» وشيدت الجسر المنهجي بينهما.

١ـ النسق الاول هو ان الامة العربية ظاهرة غير تاريخية وغير اجتماعية، فقد وجدت هكذا تامة التكوين. وكل ما حدث هو «تجليات» هذا التكوين غير الزمني على غيره من التكوينات الزمنية، فالاصل غير تاريخي والفروع مجرد انعكاسات وظلال.

٢ـ هناك «عالم مثل» افلاطوني مضمر في هذا الفكر هو العروبة الاولى مصدر كل شرعية، فدماؤها (السائدة او النقية) هي التي كونت الامة منذ الازل، وهي التي تكوّن القومية وتمنح الهوية وتقيم الدولة وتحرك المجتمع. انها اذن «المحرك الاول» حسب المصطلح الارسطي.

٣ـ العربي ليس هو الاول والاخير فقط، ولكنه الافضل دائماً. ولا يفصح الفكر موضع البحث عن سبب هذه الافضلية، ولكن الاشارة تكفي الى اللغة حينا آخر. هذا هو المثلث المقدس، فاللغة هي لغة القرآن الكريم والقرآن الكريم هو كتاب الله، فهي لغة مقدسة لدين مقدس لأمة «وسط» هي «خير امة اخرجت للناس». والالتباس النظري بين الامتين العربية والاسلامية لا يرد على الفهم الدارج والشائع.

بالطبع، فان المقولات الاساسية في الفكر الاجتماعي الجامعي المصري لا تستند إلى العلم بأي مقياس.. فالذين تواضعوا على تسميتهم بالعرب في شبه الجزيرة هم قوم نازحون من اواسط آسيا في أرجح الاحتمالات ومن بلاد القوقاز على وجه الخصوص. ولم تكن دماء القادمين هؤلاء نقية على أي نحو، وقد ازدادت اختلاطا بغيرها من القرن الافريقي والقارة شبه الهندية من خلال التجارة والتنقل بل الغزوات والغزوات المضادة. ومن الطبيعي ان تتعدد روافد هذا «الدم» الذي يوصف بالعروبة قبل وبعد الاسلام. ولكن غير الطبيعي القول ان هذا الدم ـ الذي هو ليس نقيا من الاصل ـ قد تغلب على كل الدماء التي هاجر اليها او فتح اقطارها، والا لكانت هياكل البشر وسماتهم واحدة. وليس هذا صحيحا فما زلنا نستطيع تمييز اليمني من السوري واللبناني من المغربي والتونسي من المصري، مما يرجح ان التفاعلات العرقية لم تنقطع في هذه الاقطار، وقد اتخذت التكوينات العضوية والاجتماعية والثقافية اشكالها المعروفة الآن من تراكم وتفاعل الوافدين والاصليين، وايضا تفاعل الوافدين مع البيئة الجديدة وانماط الانتاج الجديد. ان تصير البيئات التي وفد اليها الاسلام وكأنها ارض خلاء قام اهل شبه الجزيرة بتعميرها ابعد ما يكون عن مبادىء التاريخ الاولية، اما القول بأن شبه الجزيرة كانت تضم «شعوب الامة العربية» فهو عدوان فظ وجهل غليظ. لقد هاجر بعض سكان شبه الجزيرة فعلا، ولم تكن لديهم «رسالة» حضارية، ولم يكونوا فاتحين عسكريين ـ قبل الاسلام ـ وانما كانوا على الأرجح هاربين من القحط مرتحلين كبدو الصحراء. وامثال هذه الهجرات التي تسكن الاطراف قد لا تستوطن، واذا استوطنت فهي الطرف الاضعف الذي يمكن استيعابه من جانب حضارات عريقة في وادي الرافدين وبرّ الشام ووادي النيل وشمال افريقيا. اما بعد الاسلام فان دخول شعوب هذه المنطقة في الدين الجديد حال دون التحوّل بالفتح الى غزو بشري، بل ان سكان قطر ما كانوا يشاركون بعد اعتناق الاسلام في فتح اقطار اخرى. ولو صدّقنا كل ما يقال عن الهجرات العربية لكان معنى ذلك ان شبه الجزيرة قد افرغت من اهلها، ولتساءلنا عما اذا كان الاندلس بعد ثمانية قرون من الاقامة العربية الدائمة قد أصبح عربيّ الدماء.

ان العلماء المصريين قد بالغوا في الاعتماد على مراجع هامشية، ولم يستند واحد منهم إلى مرجع رئيسي في الموضوع.. ذلك ان الرؤية العرقية لوحدة الامة العربية هي التصوّر المسبق الذي لم يعن أصحابه بالبحث عن الادلة العلمية الدقيقة. بل لم يكن هناك استدلال، وانما كان هناك «التقرير» الانشائي المتحمس. وهو رد فعل على الانفصال الذي كان قد وقع قبل تأليف الأعمال المشار اليها، يحجب من ناحية حقيقة الانفصال كأنه لم يقع، ومن ناحية اخرى يحجب الاسباب الحقيقية التي ادت الى هذا الانفصال، ومن ناحية ثالثة يحجب المقومات الموضوعية لأية وحدة عربية.

أدت هذه الرؤية العرقية الى اختيار لا شعوري بين «امة» تقوم على وحدة الجنس، وبين انعدام شرعية الوحدة العربية، الى ان هذه الرؤية اغلقت الباب ـ حين دمجت عمليا بين مفهوم الامة ومفهوم الدولة ـ في وجه البحث عن المكونات الموضوعية الحقيقية والواقعية للامة العربية، والسبل الموضوعية القادرة على انجاز الوحدة السياسية للعرب في دولة واحدة. ولقد كانت الامثلة الواقعية ـ وما تزال ـ متوفرة في العالم على التناقضات؛ كوريا امة واحدة مقسمة شمالا وجنوبا، المانيا امة واحدة مقسمة شرقا وغربا. الاتحاد السوفياتي عدة قوميات وعدة جمهوريات في دولة واحدة. يوغسلافيا عدة قوميات وعدة جمهوريات في دولة واحدة. بريطانيا، فرنسا، ايطاليا توحدت في دولة قومية واحدة من اجزاء لا يزال بعضها يطلب الاستقلال او الحكم الذاتي. الانكليزية او الفرنسية أو الالمانية لغة اكثر من امة، وكذلك المسيحية او البوذية ديانة اكثر من امة. وداخل الامة الواحدة تتعدد اللغات كما هو الحال في سويسرا، بينما هناك قارة كاملة تشتمل على عدة امم يتكلم معظمها لغة واحدة، كما هو الحال في امبركا اللاتينية. لذلك فالقياس شبه معدوم، وانما الاطار المرجعي الوحيد الصالح في حالتنا هو المواجهة الموضوعية الشجاعة للظاهرة القومية.

وقد اصطدم الاساتذة المصريون بواقع او واقعة الاقليات، فاختصروا تكوينها الثقافي في اللغة او الدين وقالوا انها اقليات لغوية او اقليات دينية، وفي الحالين فانها «ضئيلة» الحجم، وتتكلم «العربية» وتعيش في حضن العادات والقيم «الاسلامية». ومن ثم فليست هناك اشكالية خاصة بالاقليات. وهذا التوصيف يتسق مع فكرة الجنس الواحد، فليس من كلام عن الاقليات العرقية كالبربر والاكراد والارمن. هذا الالغاء للاقليات ينسجم ايضا مع تصور تكوين الامة وتكوين الدولة، كما سنلاحظ بعد قليل.

● طالما ان الجنس هو قاعدة المثلث المقدس لقيام الامة التامة التكوين منذ البداية، فانه هو نفسه مصدر الشرعية للدولة، أي الوحدة السياسية لجغرافية هذه الامة. عروبة الدم تكفي لاقامة الدولة، ويصبح الدم العربي امتيازا تراتبيا في بناء هذه الدولة. ان طبقات الدم (ثم اللغة والدين) تحل مكان الطبقات الاجتماعية في رؤية المجتمع القومي. الدولة القومية تستلزم مجتمعا قوميا بالمعنى الاقرب كثيرا الى كيان القبيلة، حيث التراتب الهرمي والبنية العرقية في اطار كهنوتي عسكري ينفي التناقضات خارج الجسم القبلي. ولذلك يقول وافي «ان وجود الاقليات لا ينتقص شيئا من القومية العربية ولا من وحدة الجنس العربي، وذلك لضآلة عدد هذه الاقليات، ولان هذه الاقليات في طريق الذوبان في الدم العربي، ولن ينفك يذيبها في عناصره حتى تختفي سماتها وتنقرض» (ص ٧٩).

وعلى ذلك يرى اساتذة علم الاجتماع المصريين في الستينات تداعيات الامة العرقية، الدولة العرقية، في مجتمع عرقي يقوم على الأسس التالية: ◁

المقولات الأساسية في الفكر الاجتماعي الجامعي المصري لا تستند الى العلم بأي مقياس

١ـ اللغة: يقول عاطف وصفي (ص ١٨٢) ان اللغة «بمثابة روح الأمة وحياتها». اما علي عبد الواحد وافي فيقول انه قد «يتم النصر للغة العربية على اللغات (الاخرى) بفصل: الخصائص الذاتية للغة العربية نفسها. وذلك ان العربية كانت حينئذ ارقى كثيرا من هذه اللغات في آدابها وثقافتها، واغزر منها في المفردات وادق منها في القواعد واقدر منها في مجال التعبير عن مختلف فنون القول، وقد دخلت هذه البلاد وبين يديها تاريخ عريق وتراث ضخم في قمته كتاب الله وحديث رسوله» (ص ٤٤). ويضيف «ان الجاليات العربية في هذه البلاد كانت تمثل الشعب الغالب والطبقة الحاكمة من الناحيتين السياسية والحربية» و «الشعب المغلوب يجنح الى محاكاة الغالب في مختلف شؤونه» ثم انه «باللغة العربية كتبت جميع المؤلفات في الاسلام وعقائده وشرائعه في العصور الاسلامية الاولى.. وباللغة العربية يؤدي كثير من شعائر هذا الدين وعباداته» (ص ٤٥). ولا ينكر وافي انه توجد «اقليات لغوية»، ولكنها لا تؤثر على وحدة اللغة «لضآلة هذه الاقليات، ولأن معظم هذه الاقليات تستخدم اللغة العربية، ولأن كثيرا من هذه اللهجات في طريقها الى الانقراض» (ص ٤٨). ونلاحظ ان المؤلف استخدم مصطلح اللهجة اربع مرات ومصطلح اللغة العامية ست مرات. وقال إن العامية يدعو اليها «شعوبيون مسيرون بالرغبة الآثمة في القضاء على أهم دعامة من دعائم الوحدة العربية والثقافية العربية» (ص ٥٣). وهؤلاء الشعوبيون هم «اعداء العرب والعروبة وعملاء الاستعمار لتحقيق اغراضه الهدامة. وفي الوقت نفسه فان «اختلاف لغة الكتابة عن لغة التخاطب ليست أمراً شاذاً حتى نتلمس علاجاً له، بل هو السنة الطبيعية في اللغات، ولن نجد لسنة الله تبديلا» (ص ٥٧).

هذه التأكيدات لموقع اللغة من بناء الامة العربية، لا تفسر لنا لماذا لم تسيطر العربية على كل البلاد المفتوحة والتي كان بعضها يتكلم لغات أضعف من العربية بكثير، بل اننا بعد، اربعة عشر قرنا نجد ان الذين يتكلمون العربية ويكتبونها لا يمثلون اكثر من خمسة عشرة في المائة من عدد المسلمين في العالم. كذلك فان هذه التأكيدات المضادة للعاميات المنتشرة في بلاد العرب لا تفسر لنا كيف يمكن لبعض اعداء العروبة والامة العربية ان يكونوا من انصار العربية الفصحى وكتابها، وكيف تأتى لبعض الزائدين عن القومية العربية ومن اكبر حماتها ان يكتبوا في العامية شعرا ونثرا نصوصا تنتمي حاضرا او مستقبلا الى الثقافة العربية. وبالرغم من ذلك، فان المؤلف حين أشار الى ازدواجية اللغة فقد أرجعها الى السّنة الطبيعية والى سنّة الله التي لا تبديل فيها. وهو تناقض مرير يكاد يشبه القول بان الجنس هو اساس الأمة والقول ايضا ان القوميات لا تتكون من الأجناس. ولكن صياغة اللغة على هذا النحو تستكمل الرؤية العرقية التي تنفي اية لغات او لهجات اخرى داخل القومية الواحدة، وتستهين «بالاقليات اللغوية» بسبب حجمها الضئيل، ولأنها ستذوب يوما. هذا المفهوم يفترض ان المجتمع القومي الشبيه بالجسم القبلي لا يعرف اية تناقضات لغوية قد تصوغ بدورها تناقضات اجتماعية. ان تراتبية السلطة الهرمية تجعل من «القمة الحاكمة» عنوانا وحيدا للامة ـ القبيلة، وللدولة ـ المدينة، وللمجتمع المغلق. دماء هذه القمة هي السائدة لأنها دماء الغالب، ولغتها هي اللغة، فاذا اختلف لسانها عن كتابتها، فانها حينئذ «سنة الله» التي لا تبديل فيها.

لقد حادوا عن العلم وحولوا قواعد المنهج الاجتماعي إلى إنشاء سياسي أجوف

٢ـ الدين: وكما ان الجنس العربي هو اساس الامة العربية بالرغم من ان الاجناس ليست اساس القوميات (هكذا في سياق واحد) وكما ان اللغة العربية هي روح الأمة العربية وحياتها بالرغم من اننا نتكلم عاميات لا حصر لها، فان الدين ايضا في علم الاجتماع المصري ـ في ظل الناصرية ـ هو أساس القومية العربية بالرغم من ان القوميات لا تنهض على أساس الاديان (كما يقول الاساتذة دون ادنى انتباه للمفارقة).

يذهب علي عبد الواحد وافي الى انه «لا يخفي ما لوحدة الدين في هذا الوطن من أثر في دعم قومية اهله وتوثيق الروابط التي تربطهم بعضهم ببعض، وذلك ان اتحادهم في الدين يجعلهم من الناحية الروحية ـ وهي اسمى نواحي الانسان وأهم خصائصه ـ اشبه شيء بصورة متكررة متشابهة قد خرجت من قالب واحد: وهذا هو أقصى ما يمكن ان تحققه عوامل المزج والتقرب بين الجماعات» (ص ٦٧). و «يرجع الفضل في انتشار الاسلام في هذه البلاد وقضائه على الاديان التي كانت سائدة فيها من قبل الى ما تمتاز به عقائده وشرائعه» (ص ٦٧).

اذا كان الجنس هو قاعدة الأمة، فان ضلعي المثلث المقدس الآخرين ـ اللغة والدين ـ هما عماد القومية.

٣ـ القومية العربية: «صورة من صور الوعي التاريخي للامة»، وأيضا «عقيدة وحركة. عقيدة راسخة في الايمان بالامة وخصائصها الاصيلة الثابتة وطابعها المعين، وهي حركة فعالة تهدف الى جمع شتات الامة والتأليف بين بنيها، وتمكينها من التحرر التام والانعتاق الكلي لتواكب ركب الانسانية المتحررة» (وصفي ص ١٧٤ ـ ـ١٧٧). ودعائم القومية العربية هي «وحدة التاريخ ليست مجرد نظرة الى الماضي فقط، بل انها حلقة متصلة متماسكة تشمل الماضي والحاضرة و «الامة العربية برغم حدودها المصطنعة عاشت تاريخاً واحدا» (ص ١٧٨). ويشير الباحث الى ما يصيغه بعض الباحثين العرب من مقومات اخرى مثل وحدة المصالح الاقتصادية ووحدة الاهداف، واعتقد ان هذه المقومات تأتي في المرتبة الثانية» (ص ١٨٢).

وتتحول القومية العربية عند عاطف وصفي ـ كبقية زملائه ـ الى عقيدة سياسية «تؤمن بالشعب كل الشعب وبالعمل الجماعي» وتحقيق «المجتمع العادل عن طريق التراضي لا عن طريق صراع الطبقات» وتؤمن «بالصالح العام وبعدم الاستغلال وبتدخل الدولة لحماية مصالح الامة العربية. ولذلك تنادي بمحاربة الاقطاع والاحتكار والاستعمار العسكري والاقتصادي» (ص ١٨٥). هذه القومية «محايدة بصورة ايجابية» (ص ١٨٦). وللامة العربية اهداف قومية هي التحرر من النفوذ الأجنبي (ص ١٨٧) والتعبير عن آمال هذه الأمة في التكتل والحدة «لاعادة مجد الأمة العربية القديم» (ص ١٨٨). ولتحقيق هذه الأهداف لا بد من التمسك باسباب القوة العسكرية والاقتصادية «وعلينا ان نأخذ من الحضارات الغربية كل ما هو منسجم مع حضارتنا العربية، ويجب ان نشجع عناصر تراثنا القديم التي تساعد على دفع عجلة التقدم الى الامام. وليس معنى ذلك أن ننعزل عن حضارات العالم، وانما ان ندرسها ونأخذ منها ما يصلح لنا ونترك العناصر التي لا تتفق مع تقاليدنا» (ص ١٨٩) وعلينا كذلك «الابتعاد عن العادات الغربية: الفردية والانانية والاختلاط بين الجنسين وتقديم الخمر للضيف والرقصات الخليعة» (ص ١٩٠). وفي المقابل لا بد من «التمسك بقيمنا العربية التي يحسدنا عليها المواطن الاوروبي والاميركي: كالشرف وعزة النفس وحماية الجار والحرية والرجولة والمروءة».

من الواضح ان مصطلح القومية العربية في هذا السياق قد اتسع ليصبح كما دعاه أحد الباحثين أنفسهم «بمذهب التحرر العربي» «والمقصود هو التفسير الناصري للقومية العربية كحركة سياسية وايديولوجية الدولة التي يتعلم في جامعاتها الطلاب هذا «البرنامج».

والملاحظة الاولى على هذا التوصيف انه ينفي القومية كهوية لكل عربي ويبقي عليها كأيديولوجية وبرنامج سياسي اطاره المرجعي هو الميثاق الوطني الناصري وخطب واجراءات الدولة الناصرية. اي ان توصيف القومية لم تكن له علاقة بالفكر القومي العام او الخاص، وانما بالحركة السياسية لاحدى الدول العربية. ومن المفارقات المؤسية الافتراض الكاريكاتوري بأن المواطن الاوروبي والاميركي «يحسدنا» على الحرية مثلا، ولكن جوهر

المشكلة ان العلماء حادوا عن العلم، وحولوا قواعد المنهج الاجتماعي الى انشاء سياسي اجوف مما فتح ثغرة واسعة ينفذ منها الوعي الزائف الذي اصطدم في الواقع الخارجي بالتحديات الكارثية فكان الانحسار الشامل للفكر القومي والحركة القومية جميعا. وكان الجيل الذي «شرب» الوعي الزائف هو الذي شيد ابنية الوعي المضاد في الاقتصاد والسياسة والتنمية والثقافة خلال العقدين الاخيرين.

٤ـ الوطن: لقد وقع الاساتذة، موضع البحث، في احبولة التبرير، حتى عندما وصلت الامور الى حدود الجغرافيا. حينئذ امكن تصوير الشيء ونقيضه في وقت واحد، باعتباره عنصرا ايجابيا. هكذا لا تصبح الجبال الشاهقة او الصحراء الشاسعة أو البحار من الموانع الطبيعية، وانما من الحسنات والامتيازات. يقول عبد الحميد بخيت «ان التكوين الجيولوجي للوطن العربي، كان له تأثير كبير وفاعلية ايجابية في تنوع السكان وأساليب حياتهم ومعايشهم» (ص ١٩). وهذه هي المرة الأولى التي يصبح فيها التنوع عاملا ايجابيا في الفكر الاجتماعي المصري حينذاك. لقد كانت «الواحدة» و «الاحادية» من المميزات الباهرة في هذا الفكر. ولكن الجغرافيا العربية تعتذر عن عدم مشاركتها في هذا المهرجان، فلا بد اذن من «اختلاف المواقع الجغرافية في المناطق الغربية، مما يجعل من الضروري لصالح سكانها ان يتحدوا في اطار دولة واحدة» (ص ٢٢) الى ان الاختلاف، وليس التوحد، أصبح ضرورة للوحدة السياسية. وعلى العكس من ذلك تماما يرى الاساتذة الاربعة في كتابهم المشترك ان «الارض العربية تمتد متصلة دون ان تكون هناك عوائق حقيقية تحول دون ترابط اجزائها» (ص ٣٥) فالوطن العربي «واضح الحدود، الامر الذي يكسبه مناعة ويبرز شخصية القومية» (ص ٥٧). ويعود وصفي لتبرير هذه النظرة حين يقول ان «الجبال الموجودة في داخل الوطن العربي تحتوي على منافذ» (ص ٣٩) و «لا تعد الصحراوات العربية حواجز مانعة بين اجزاء الوطن العربي نظرا لوجود الكثير من الواحات» (الصفحة ذاتها). وهناك سبب لا يقل اهمية هو: «ان التنوع في البيئة الجغرافية يؤدي الى نوع من التكامل ولا يترتب عليه اي تمزيق او تنافر» (ص ٤٠) و «لا توجد دولة كبيرة تفصل بين اجزاء الوطن العربي» (الصفحة ذاتها).

تتميز جغرافية الوطن أيضا بأنها «اكبر مساحة من قارة اوروبا كلها» (وافي ص ٥) وبأنها «قطعة من الارض متصلة الاجزاء، لا يفصل بين اجزائها اي فاصل طبيعي يعتد به، ولا يوجد فيها مناطق تابعة لدول اخرى (ص ٨١) ولهذه الوحدة الجغرافية اثارها على «وحدة الجنس العربي». والجانب الديموغرافي له اثره كذلك على الجغرافيا السياسية فيقول الاساتذة العرب في كتابهم المشترك «ان العدد الضخم من السكان قد يرفع من شأن الامة في الميادين السياسي والاقتصادي» (ص ٦٦) ويقول وصفي ان «المجتمع العربي يتميز بقوة بشرية جبارة» (ص ٥). وينتهي العلماء الأربعة الى ان شبه الجزيرة التي وجد فيها «العنصر العربي للمرة الأولى» تجعل التاريخ العربي المشترك، هو تاريخ الجغرافيا ذاتها الذي زاده الدين تأكيدا (ص ١٠٣). ومن ثم كانت «المنطقة العربية اوسط المناطق في بقاع الارض» (غيث ص ٦٩).

هذا التصوّر للوطن قد اصطدم في وعي «الاساتذة» ممثلي النخبة بوجود الكيان الصهيوني على الخريطة العربية على هيئة دولة، فكيف عالج المؤلفون هذه المسألة؟ أجاب عبد الحميد نجيب بأن وجود اسرائيل فرضه الاستعمار «ولكن يقظة الجمهورية العربية المتحدة وسائر الشعوب العربية، وفرضها حصارا اقتصاديا على اسرائيل قد اخذ بتلابيبها، ولعله بشيء من الدقة في تنفيذ الحصار سوف يجعلها تختنق بدون عناء كبير» (ص ٢٧). أما علي عبد الواحد وافي فقد رأى «ان الله قد خيب آمالهم، فلم يكن لهذا الدخيل أثر ما في وحدة الوطن العربي» (ص ٨٢)، وان «هذا الدخيل ليست له مقومات الامة ولا الدولة ولا الشعب» (ص ٨٢)، وانه «لا يجمع بينها اي جامع الا اعتناقها لدين محرف مبدل لا يحترمه اهله ولا اثر له في نفوسهم ولا سلوكهم» (ص ٨٣)، واسرائيل «أشبه بجرثومة ضعيفة تسللت الى جسم منيع» (ص ٨٣) وقد «كان وجودها سببا في توثيق الروابط (بين العرب) وزيادتها قوة على قوة. وذلك ان العرب قد رأوا انفسهم امام عدو مشترك. . فقد اراد (الذين أوجدوا اسرائيل) ان تكون وسيلة للتفرقة وأراد الله ان تكون وسيلة للوحدة» (ص ٨٣). ويتفق وصفي مع الآخرين في هذا الرأي فيقول «اما عن احتلال الاستعمار الصهيوني لبعض أجزاء فلسطين فهذا أمر عرضي زائل حتما. وقد ساعد على زيادة التعاون بين اجزاء الوطن العربي وعلى استيقاظ الامة العربية، وهذا واضح اذا قارنا بين حال العرب قبل وبعد الاحتلال الصهيوني» (ص ٤٠). أي ان حال العرب بعد هذا الاحتلال افضل.

الفكر الذي أسهم في التمهيد للانفصال هو الفكر الذي هزمه الانفصال

يسود على هذه المجموعة الهائلة من التوصيفات للوطن أعلى درجات الارتباك والتناقض والتردد، اما توصيف الكيان الصهيوني فيسوده الجهل بالمعلومات والعجز في التشخيص وفقر المخيلة. والتفسير كامن في افعل التفضيل، فالوطن هو الاول والأكبر والأفضل، وجد كالأمة كامل التكوين وكالشعب كامل الاوصاف، يتصل كلاهما اتصالا مباشرا بقوة متعالية مفارقة للطبيعة، ومن ثم فقد أصبح القدر الاجتماعي مقدورا على الانسان ـ المجتمع، وعلى القومية ـ الهوية. وليست الدولة سوى القبيلة ـ المدينة بعد مرحلة القبيلة ـ البادية.

■■

ان مجموعة المسلمات الممنوعة من الظهور على السطح في هذا الفكر الذي تشكل ابان المرحلة الناصرية وبرز مفعوله في المرحلة الساداتية هي:

اولا ـ من الواضح ان هذا «الوعي» في جانب منه هو رد فعل حاو على الانفصال الذي كان يمكن ان يؤدي الى فكر انفصالي مكشوف. ولكن رد الفعل الرسمي ـ فالمؤلفات الجامعية في النهاية هي الصياغة الاكاديمية للفكر الرسمي ـ قد اخفى الفكر الانفصالي المضمر والذي سيجد طريقه الى العلنية المخففة بعد هزيمة ١٩٦٧ ثم العلنية المكثفة بمجيء السادات. كان الغطاء الرسمي اللامع اذن الذي يستر الفكر النخبوي المكبوت هو هذه العروبة العرقية غير البعيدة عن الفكر القومي العربي في نقاوته الأولى وصياغاته الكلاسيكية. وهو الفكر الذي اسهم في التمهيد للانفصال، كما انه الفكر الذي هزمه الانفصال. انه فكر «الوحدة الانفصالية».

ثانيا ـ لماذا كانت هذه الوحدة الانفصالية على الصعيدين الايديولوجي والاجرائي؟ الصياغة السوسيولوجية للجواب هي مبدأ «الواحدية» المعلن في تنظيرات «الاساتذة» لعروبة النخبة المصرية. . فقد احتاج تأصيل هذه العروبة الى تصوير الأمة العربية كأنها بدء الخليقة وتمامها، والشعب العربي كأنه الشعب المختار، والوطن العربي كأنه الفردوس الموعود. واحتاج هذا التأصيل الى ربط الامة بامتداداتها القومية والدولة والمجتمع والوطن ربطا اغلاقيا ان جاز التعبير عن الدائرة المقفلة المتصلة داخلها اتصالا سديميا مضمنا والمنفصلة عن خارجها انفصالا سرمديا.

هذه الواحدية المطلقة في الأصل والفروع هي الصدى الايديولوجي المكثف لفكرة السلطة المطلقة وحكم الفرد، على مختلف الاصعدة السياسية والاجتماعية والتربوية. سلطة الأب، سلطة الذكر، سلطة الكاهن، سلطة الرئيس. دائرة السلطة المطلقة، تقوم على الواحدية المطلقة والدائرية المطلقة، تصل بينها التراتبية المطلقة. لذلك كانت العائلة البطريركية والمؤسسة الكهنوتية والانضباط العسكري هم ثالوث الجسم القبلي للامة العرقية والحكم الاوتوقراطي. ولكن الذي يصلح لوهن القبيلة في زمن ◁

البادية يصبح عنصرا مضادا لوحدة الدولة القومية الحديثة.

ثالثا: يتجسد «الأوحد» و«الأفضل» و«الأكبر» و«الاقوى» ـ وهو حكم قيمي معياري بالاضافة الى انه حكم وصفي ـ في القمع من ناحية والعنصرية من ناحية اخرى. فمن اجل نفي المتناقضات او التنوع لا بديل لالغاء الاستقلال الفردي او النقابي او الحزبي او الجامعي، فالتمايز من سمات ما ندعوه الديموقراطية، واحتمالات التغيير او مقوماته من سمات هذه الديموقراطية ايضا. لذلك كان دمج السلطات رأسيا وافقيا ـ أي على مستوى الدولة ومستوى المجتمع ـ ووقف حركة المؤسسات والافراد وابقائها في حالة سكون يتطلب أمرين في وقت واحد: ترسيخ المجتمع الابوي الذكري الكهنوتي في بنية خالية من انساق الحزب والنقابة والجامعة والصحافة، هي بنية السلطة القمعية دون معوقات قانونية او مؤسسة. وايضا ترسيخ التكوين العنصري للدولة القومية التي يذوب فيها الافراد ليصبحوا صورا أو نسخا «مكررة» من أصل واحد وحيد يحمل كل صفات التفوق التي يستعيض بها الفرد او الطبقة او النقابة او الحزب عن المنبر المستقل «بالمجد القومي» الذي يتطلب نفي كل صراع اجتماعي بين الطبقات والشرائح والفئات. ان الشعار اللامع هنا «وحدة الوطن» او «وحدة الدولة» أو «وحدة المجتمع» هو الوعي الزائف الذي يطمس الفروق والاختلافات والتنوع. ولما كان هذا الاطار السديمي المصمت اطارا مصطنعا، فان وعي «الوحدة الانفصالية» ينفجر حتما بهذا الاطار عند اي اصطدام بحقائق التنوع والتمايز والصراع والاختلاف، او ما نسميه بحركة التغيير.

رابعا ـ ان التصوير الغيبي لنشأة الامة وتطورها، وكذلك التوصيف القومي للدولة جعل من العروبة والعرب والقومية العربية من معجزات القدر وأعاجيبه التي مُنح العربي اياها لاسباب مجهولة. انها «معطيات» لا اثر فيها للارادة الانسانية من ناحية، ولا لآليات التطور التاريخي ـ الاجتماعي من ناحية اخرى. وتغييب الارادة والسياق التاريخي الاجتماعي هو نفي «ضروري» لمبدأ الحرية الانسانية، باعتبار ان الوعي المطلق قد تجسد في الحاكم (الاب ـ الذكر... الخ) العربي لا في الدولة بمفهوم هيغل بل بمفهوم لويس السادس عشر. السلطان العربي هو الدولة المقدسة التي تتوحد «بالشعب»، فلا يحتاج هذا الشعب الى التفكير او التخطيط او الرقابة على التنفيذ، وما عليه سوى ان ينفذ أفكار وخطط السلطان، فهذا الأخير يفكر عنه وله ويخطط عنه وله. اما اذا تصادمت الضرورات مع هذا الوعي المطلق المتجسد في الفرد، فلا مفر من انفصام عرى هذه الوحدة التي تصورها اصحابها وحدة داخلية عضوية، فاذا بها وحدة خارجية شكلية تلاصقت جدرانها بفكر هش هو «الوحدة الانفصالية».

التوصيف القومي للدولة جعل من العروبة والعرب والقومية العربية من معجزات القدر وأعاجيبه

خامسا ـ ان السلطان في فكر «الوحدة الانفصالية» لا يتوحد مع التعدد، لا مع الطبقات ولا مع الفئات ولا مع الشرائح ولا مع المستويات، وانما هو يتوحد مع كتلة واحدة هي «الشعب» او «الامة» من خلال الدولة التي تصبح معه دولة «كل» الشعب او الامة. لا يعي السلطان في هذه الحال التناقض الكامن داخله، فهناك قوى او طبقات لها مصلحة اكيدة في الوحدة العربية. وهناك قوى او طبقات اخرى تتعارض مصالحها مع الوحدة العربية. كيف يستطيع اذن ان يتوحد مع المصالح والمصالح المضادة؟ الجواب هو الانفصال الذي يدعم المصالح المضادة.

■■

هذه الرؤية الفاشية بالمصطلح السياسي قد لقيت في «الواقع» تقييما موضوعيا دقيقا: بانفصام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ والهزيمة امام «اسرائيل» التي سبق وصفها بأكثر الصفات ضعفا واستهانة، في العام ١٩٦٧. ان تصميم الذات فيما يمكن ان تدعوه بالنرجسية القومية، والتهوين من الآخر فيما يمكن تسميته بالاستعلاء القومي، قد افضى الى «انكسار» خطير في عمق اعماق الشخصية العربية. ولذلك كان فكر النخبة المصرية ـ كنموذج عيني للنخب العربية ـ هو بالدقة فكر الهزيمة.

وهي الهزيمة التي لم تنته بخسارة الأرض او الاقتصاد أو السياسة، ولكنها الهزيمة العميقة الغور التي لم نشعر بهولها ربما الى الآن، فسوف تستمر لأجيال عديدة مقبلة تستنزف من الروح دما اسود. وهي على السطح مستمرة الفعل كأننا نعايش هزائم متراجعة بلا نهاية: توسعت «اسرائيل» حتى ابتلعت كل فلسطين، نشبت الحرب في لبنان دون ان تلوح في الافق المنظور اية خاتمة، قام الحكم «الديني» في ايران، ازدهرت السلفية الراديكالية من المحيط الى الخليج. انحدرت العنصرية النفطية. اتخذت القطرية كامل شرعيتها في الجامعة العربية والمجالس الاقليمية.

هذا الواقع العربي المهزوم، او هذه الهزيمة المستمرة منذ الانفصال لا منذ ١٩٦٧ فقط، هي الرد الواقعي على فكر النخبة التي تكونت في الستينات. وهو الفكر الذي يستحيل معه ان يكون المواطن عربيا الا اذا كان ناصريا بالمعنى الذي صاغته سوسيولوجية القومية العربية في مصر قبل ربع قرن. ان حضور الموقف الايديولوجي للسلطة الناصرية جعل من الميثاق الوطني مرجعية ظاهرة ومن الدين مرجعية مضمرة ومن علماء الاجتماع مجموعة من الخبراء اصحاب ايديولوجية براغماتية (ذرائعية) يسهل بواسطتها الانتقال من النقيض الى النقيض خلال سنوات قليلة تفصل بين غياب عبد الناصر وزيارة القدس المحتلة. حينئذ تصبح «القومية» دروسا للامتحانات وليست ثقافة او قناعة أو ـ وهو الاهم ـ هوية.

لقد كانت النتيجة الاولى لفكر النخبة المصرية حول العروبة هو هذا الارتباك التاريخي الذي تعرفه مصر للمرة الاولى بحثا عن «هوية». وهو ارتباك ثقافي لا علاقة له بالتكوين الروحي لأغلبية الشعب المصري. ولكنه الارتباك الذي وفد مع فريقين: الاول هو فريق السلطة الساداتية الجديدة التي استعادت اطروحات ثورة ١٩١٩ في غير زمانها ولغير اهدافها. كانت تلك الثورة تنادي بان مصر مصرية لها تاريخها الفرعوني المجيد وتاريخها الاسلامي العظيم. وكانت تقصد الاستقلال عن بريطانيا وتركيا في وقت واحد. وكانت المنطقة العربية كلها مجزأة تحت سياط الاستعمار، فلم يكن لمثل تلك الثورة الا ان تكون وطنية مائة في المائة. ولكن السادات ومعه شرائح «الانفتاح» التابع للغرب، نادوا بمصر ذات الآلاف السبعة من التاريخ، مصر المصرية التي ترى في الدولة العبرية حضارة قديمة تزاملها بينما العرب قوم غير متحضرين (ولست استخدم هنا الالفاظ الساداتية القبيحة، ولست أرد على الجهل المروع بالتاريخ). من هذه الشعارات التي ساندتها النخبة الستينية ذاتها في مختلف اجهزة الاعلام والتعليم وبقية مؤسسات الدولة، تكونت ملامح «هوية» قطرية للمصريين تضمر نفيا للعروبة والعرب واقترابا من «اسرائيل» والغرب. وفي اطار هذه الهوية الغائمة الملامح الغامضة التكوين كانت هناك التنويعات القائلة بحياد مصر أو بانتمائها الى البحر الابيض المتوسط او بانتمائها الفرعوني، الى غير ذلك حسب التفسيرات المتعددة تعدد الشرائح الاجتماعية المستفيدة من هذا الانقلاب (القومي). وقد رافقت هذه «الهوية» دعوة الى الليبرالية والتعددية الحزبية والفكرية والصحفية، وكأنها نقيض الرؤية الفاشية لعروبةِ النخبة ذاتها في السابق. ولكن الذي حدث هو ان هذه الهوية البعيدة عن ايديولوجية «الوحدة الانفصالية» والتي منحت الانفصال كامل الشرعية التاريخية، قد حفلت بأكبر حجم من القوانين الاستثنائية والقمع والاجراءات الفاشية التي انتهت باعتقال مختلف رموز المعارضة المصرية في سبتمبر ١٩٨١ وبمصرع السلطان بعد شهر واحد.

على الناحية الاخرى كانت هناك الجماعات الاسلامية او تيارات

الاسلام السياسي او ما ادعوه بالسلفية الراديكالية، وقد استعادت خصومتها الازلية مع القومية عموما والقومية العربية خصوصا، فأشاعت افكارها حول الهوية الاسلامية على أنقاض الهوية العرقية، واتهمت الفكر القومي العربي ـ وكان الامر سهلا الى أبعد الحدود ـ بالعنصرية. وكان من اليسير ان تعتمد على الاستخدامات المتعددة لمصطلح «الامة» في القرآن، وكان من اليسير عليها كذلك ان تستشهد بالحديث الشريف «لا فضل لعربي على عجمي الا بالتقوى». ولم تكن الهوية الاسلامية الا جزءا من منظومة فكرية تختص بنظام الحكم ونظام القيم بحيث ان «الكل» يشكل بديلا شاملا لنظام «مصر المصرية». وكان الفرق بين الاثنين كبيرا، فالنظام الساداتي في السلطة، بينما السلفية الراديكالية في المعارضة. كذلك زكمت روائح الفساد الحكومي وغير الحكومي في ظل السادات الانوف، بينما احاطت السلفية الراديكالية نفسها بحجاب الزهد والتقشف. ولكن سرعان ما أفصحت الجماعات الإسلامية عن رؤيتها الفاشية وقمعها العنصري الذي لا يقل طغيانا عن «همجية» السادات، وذلك بممارسة القتل والحرق والتعذيب والارهاب مع الذين يخالفونها الرأي اقباطا ومسلمين.

هكذا وقع الارتباك التاريخي بشأن هوية المصريين خلال العقدين الاخيرين اللذين هزمت فيهما عروبة النخبة التي صاغها علماء الاجتماع في الستينات، واختلطت المفاهيم الرجراجة ببعضها البعض، بحيث لم تعد هناك ـ لدى قطاع مهم من النخبة المصرية المعاصرة ـ رؤية واضحة للهوية التي تميزها او تدافع عنها. وقد زادت من خطورة الامر الاعتراف الرسمي من جانب مصر بالكيان الصهيوني كدولة وشعب مستقل في الشرق الأوسط. وهو الاعتراف الذي قوطع من جانب الاغلبية العربية اكثر من عشر سنوات. ولكنه في موازاة الاحداث الكبرى التي سبق ذكرها (حرب لبنان ـ الثروة النفطية ـ الجمهورية الاسلامية في ايران) قد استطاع ان يفرض نفسه على النظام العربي المعاصر حتى بادرت منظمة التحرير الفلسطينية الى الاعتراف المسبق بدولة عدوها التاريخي.

كان من اثر ذلك مضاعفة الارتباك الكبير بشأن الهوية العربية التي حوصرت اكثر من اي وقت مضى لا بقوات الاحتلال الاجنبي، وانما بالوطنيات القطرية التي كرست شرعيتها في مجالس التعاون والاتحادات الاقليمية.

لقد كانت الثروة النفطية في ازدهارها وافولها على السواء من العوامل التاريخية التي اسهمت سلبيا في محاصرة الهوية العربية، وذلك بسبب ما افرزته من عنصرية جديدة هي عنصرية الفقر والثراء الاقليمي. هذه العنصرية النفطية جعلت من الجنسية القطرية امتيازا قد يعاني بسببه بعض ابناء البلاد انفسهم ممن عاقتهم عن الحصول على الجنسية بعض الموانع الظرفية. اما بالنسبة لغير المنتمين الى البلاد فقد رادفت في وعيهم الباطن بين الجنسية والثروة ووضعتهم في مرتبة ادنى من المواطنين «الاصلاء» وكأن النفط أعلى من العقل والخبرة والكفاءة، بل ان أصحاب هذه الميزات يبدون في وضع «المدين». وعلى الصعيد الثقافي تأخذ العنصرية النفطية مسارات معقدة من شأنها هذا الانقلاب في سلم القيم الادبية الذي نشهده في مختلف وسائل الاعلام. ولكن العنصرية النفطية تصل الى اقصى مداها على صعيد التأثير الاجتماعي المباشر في الدول غير المنتجة للنفط سواء في تغيير القيمة والتقاليد والعادات وأساليب الحياة، او ـ وهذا هو الأهم ـ في تشويه مفهوم الهوية وتشريد مقومات المواطنة.

وهو التشويه او التشريد الذي يجد تأصيلا له في الفكر الاجتماعي للنخبة حول العروبة حين عالجت موضوع الدين والاقليات اللغوية، حيث تكلمت عن «القضاء» على الأديان الاخرى و «الانقراض» للاقليات، مما يشيع مشاعر الخوف ويجذرها في نفوس هذه الاقليات ويشعل الفتن الطائفية ويذكي نيران الحروب الاهلية. وهو الأمر الذي لم ينج منه لبنان ذو التاريخ الطائفي ولا مصر ذات التاريخ المضاد للطائفية. ان ابرازالمواطن النفطي (او الدولة ـ البئر) باعتباره مواطنا من الدرجة الاولى يساوي ابراز المواطن المسلم باعتباره ايضا مواطنا من الدرجة الاولى، وكلاهما يساوي ابراز المواطن العربي ـ بالنسبة الى الكردي او الارمني ـ باعتباره مواطنا من الدرجة الاولى. هذه المواطنة من الدرجة الاولى في الاقطار العربية الفقيرة، وهي الغالبية، تدمج المواطن في دائرة النرجسية القومية ليعيش في غيبوبة المجد الوطني والعظمة القطرية التي تخدر «وعيه» عن موقعه من حركة الصراع الاجتماعي.

قطاع مهم من النخبة المصرية ليس لديه رؤية واضحة للهوية التي تميزه أو يدافع عنها

ان ايديولوجية «الوحدة الانفصالية» و «السلفية الراديكالية» و «العنصرية النفطية» هي التي حلت على ايدي النخبة موضع البحث مكان العروبة ذات الرؤية الفاشية والنهج العنصري. هذه النخبة التي تبلور قطاعها الجامعي المصري في الستينات الناصرية كمجموعات من التنقراط أنيط بها اعداد الخطاب القومي وصياغته، هي التي تحولت في زمن الانحسار والهزيمة المستمرة الى مجموعات من التكنقراط (مراكز أبحاث ـ وقاولات ايديولوجية .. الخ) لتنفيذ الخطاب القطري، الطائفي، العرقي، المذهبي. وهو خطاب التبعية الاقتصادية والسياسية للغرب، وخطاب التبعية الاجتماعية ـ الثقافية للنفط، انه الخطاب الأكثر قمعية وفاشية وطغيانا من خطاب السلطة «القومية» السابقة التي كانت تجعل من وجود «اسرائيل» تركة من عند الله، فاذا بالسلطة الوطنية الجديدة تضيف انها بركة من عند الانسان.

لقد انهزم الخطابان كلاهما، الاول عمليا على ارض الواقع، والثاني لأنه عجز عن حل مشكلة واحدة للقاعدة العريضة المعزولة كليا عن ثرثرات تلك النخبة، فهي لا تشعر بأي «وجع» في عروبتها ولا تشكو من أي ألم في هويتها. ولكنها تحتاج ـ دون ان تفصح عن ذلك ـ الى الخطاب الثالث الذي يشق عصا الطاعة على مبدأ «الواحدية» و «الدائرة المغلقة او الكتلة المصمتة» و «الذرائعية». يقوم هذا الخطاب على أساس الارادة الانسانية الفاعلة من ناحية، اساس الارادة الانسانية الفاعلة من ناحية، والسياق التاريخي الاجتماعي من ناحية اخرى، فهو يبطل مفعول المعجزة او المحرك الاول او المعطى الجاهز. ان احلال مبدأ الارادة الانسانية يعني استحضار الحرية الغائبة، كما ان احلال مبدأ السياق التاريخي الاجتماعي يعني فرز القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة من القوى التي لا مصلحة لها.

وفقا لها الخطاب فان الاقتراح المنهجي الذي اراه جديرا، لا بخلق نخبة جديدة أكثر استنارة عقلانية، وانما باقامة الجسور بين هذه النخبة وقاعدتها هو البحث عن وفي ثلاث خصوصيات للامة العربية:

● اولها خصوصية تعريب الاقطار المفتوحة، من حيث اسلوب التعريب والتكوين الحضاري ـ الاجتماعي السابق على الفتح.

● والخصوصية الثانية هي الاسلام كايديولوجية لنواة الوحدة القومية الاولى، فالعرب الاولون لم يكونوا امة قبل الاسلام. وبعده شكلوا نواة لهذه الامة التي ظلت في صراع من أجل التكامل والتكوين الى العصر الحديث. وقد كان الاسلام كأيديولوجية، الى جوانب اخرى كالسوق وانماط الانتاج وطرق التجارة، من العوامل الايجابية نحو التوحيد القومي.

● والخصوصية الثالثة هي التعددية، بدءاً من تعدد الينابيع الفكرية الى تعدد الاعراق الى تعددية الجغرافيا.

بدءا من هذه الخصوصيات يمكن مراجعة الفكر القومي السابق مراجعة جذرية بعيدا عن الكهانة والتقديس والروح السلفية، مساهمة من الوعي العربي الذي يتشكل الآن في الخروج من الحصار المضروب حول الأمة العربية من ناحية، والتغلب على الانحسار والجزر الذي تعاني منه الهوية العربية من ناحية اخرى. □



محاولات لتفسير ظاهرة

■ تعددت زوايا النظر الى الأسباب التي تؤدي عادة الى انفعال البشر وغضبهم ومن ثم نشوء ما تعارف علماء الاجتماع على تسميته بالحركة الاجتماعية . وأتت مساهمات علماء الاجتماع والمهتمين بالحركات الاجتماعية متباينة في بعض الأحيان ، وقد يعود ذلك الى طبيعة الاطار المعرفي الذي تتشكل من خلاله رؤية الباحث ، وأيضا لاختلاف طبيعة المجتمعات والحركات الاجتماعية التي يدرسها كل باحث واختلاف ظروفها السياسية والاجتماعية .

في هذا الاطار أتت مساهمات عديدة في تحليل الأسباب الدافعة للحركة الاجتماعية ، ففي رأي الفيلسوف الفرنسي (جوستاف لوبون) أن ثمة سببين رئيسيين يمكن بالاستناد اليهما ارجاع الحركات الاجتماعية الثورية التي تنتشر في عالمنا المعاصر ، السبب الأول هو تهدم المعتقدات الدينية والسياسية والاجتماعية التي تتكون منها عناصر المدنية الحاضرة ، أما السبب الثاني فيتمثل في قيام أحوال جديدة ونشوء أفكار جديدة في الحياة تولدت كلها من الاكتشافات العصرية العلمية والصناعية (١) . ومن جهة نظر « لوبون » ــ أيضا ــ أنه في الوقت نفسه الذي كانت تهدم فيه الأفكار القديمة ، وكانت تلك الأفكار مازالت تحتفظ بقوتها المعروفة كانت ــ بالمقابل ــ الأفكار التي ستحل محلها في دور تكونها لذا كان الزمن الحاضر زمن تحول وفوضى وحركات ثورية ، وهي حركات وجماعات تتسم بقابلية الغضب والاندفاع والتقلب وان تفاوتت في مقدار ونوع هذا الغضب (٢) .

وفي رأي آخر أن ثمة ستة أسباب تؤدي إن توافرت الى احداث حركة اجتماعية وهي : كبت غرائز التغذية (الجوع) ، كبت غريزة الملكية ، كبت غريزة التعبير عن النفس ، كبت غريزة المحافظة على الذات ، كبت الغريزة الحسية ، كبت الدافع نحو الحرية (٣) .

وفي بحثه المعنون بـ « العوامل السيكلولوجية في العنف المدني » يرى أحد علماء التحليل النفسي والاجتماعي الغربيين « تدور برت جار » أن الشرط السابق على الصراع المدني العنيف أو ما يطلق عليه « الحركة الاجتماعية » هو شعور قطاعات كبيرة من الناس بالحرمان النسبي وهو الشعور الذي يمكن تعريفه بأنه إدراك القوى الفاعلة في المجتمع بعدم التقارب بين توقعات القيمة من جانب وما يبدو أن البيئة تتيحه من إمكانات القيمة على الجانب الآخر ، وتوقعات القيمة تعني تلك لأشياء وشروط الحياة التي يعتقد الناس أنهم يستحقونها عن جدارة . أما مصدر إمكانات القيمة ففي البيئة الطبيعية والاجتماعية . إنها الشروط ــ وفقا لجار ــ التي تحدد إدراك الناس للفرص المتاحة أمامهم كي يحتفظوا بتلك القيم أو يحصلوا على تلك القيم التي يعتقدون أنهم يستحقونها بجدارة .

إن صاحب الرأي السابق يصدر رأيه عن افتراض أن ثمة علاقة شرطية بين الاحباط الاجتماعي الذي يصيب قطاعات معينة من الناس ، و بين العدوان المضاد الذي يأخذ شكلا عنيفا يسمى لدى أصحاب ذلك الاتجاه بالحركة الاجتماعية الثورية ، بيد أن هذا الافتراض غير دقيق من الوجهة العلمية ، فالاحساس بالاستياء والاحباط المشترك قد لا يشكل وحدة حركة اجتماعية ، إذ أن الحركة الاجتماعية تنبثق في ظروف اجتماعية ومن تفاعل عدة عناصر أساسية ، تشكل مجتمعة بيئة مواتية لنمو الشعور بالاحباط وتحوله تدريجيا الى رغبة منظمة في التعبير الاجتماعي لتحقيق أهداف جديدة ونظام حياة جديد وليس لتحقيق مجرد العدوان فقط .

رأي فرويد في الحرمان النسبي

وتؤكد النتيجة السابقة حقيقة يراها علماء التحليل النفسي عندما يفسرون السلوك الجمعي مفادها أنه كلما « زادت درجة الاحباط ، مالت استجابة فريق المحبطين لأن تكون أكثر عندئذ (٤) ، أي أن ما سيزداد هنا هو درجة الاستجابة فقط وليس نوعيتها أو طبيعتها ، وعلى المنحى نفسه يذهب « فرويد » في تفسيره لأسباب السلوك الجمعي الى أن الحرمان المفرط الصادر إما عن النفس « الصراع الباطن » وإما عن البيئة يؤدي الى تدهور العلاقات الاجتماعية القائمة ، و يهدد دوامها ويجد الفرد والجمهور معا نفسيهما في موقف يطرحون فيه جانبا كل كبت لدوافعهم اللاشعورية و يساهم هذا الحرمان ضمن أسباب اجتماعية أخرى ، وفقا لفرويد ، في بدء تشكل السلوك الجمعي المضاد (٥) .

وفي تأكيد النتيجة المشار اليهما آنفا ، بشأن عدم وجود علاقة شرطية بين الحرمان والحركة الاجتماعية يرى بعض علماء الاجتماع السياسي أن ليس هناك علاقة خط مستقيم بسيطة بين الحياة القاسية التي تعاني منها جماعة من الناس وظهور حركة

رفعت سيد احمد: كاتب من مصر، يعمل خبيرا في العلوم السياسية بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة، وصدر له ١٢ كتابا في قضايا الفكر العربي والاسلامي.



الحركات الاجتماعية

رفعت سيد أحمد

اجتماعية وسياسية تهدف الى تغيير الاوضاع القائمة (٦) .

بالرغم من ذلك فانه يظل دائما للحركات الاجتماعية علاقة بالحرمان النسبي الذي تعيشه الفئات والطبقات القائمة بالحركة ، وفي هذا المعنى يمكن القول بأن قيام الحركات الاجتماعية يعد دليلا على أن القائمين بها أدركوا بصورة واضحة أبعاد حالة الحرمان التي يعيشونها ، وأنها حالة ظالمة وأن بأيديهم فرصة التغيير ، وفي هذا الاتجاه فان نظرية الحرمان النسبي ليست نظرية في الثورة بل هي نظرية أميل لأن تفسر الصراع المدني أو العنف و بالتالي تفسر ظهور الحركات الاجتماعية (٧) .

و يرى أحد علماء الاجتماع ــ تدرو برت جار ــ أن ثمة أشكالاً ثلاثة للصراع المدني هي : الاضطراب والمؤامرة والحرب الداخلية ، وأن الاول هو الأقرب الى نموذج الحركات الاجتماعية الناشئة عن الحرمان النسبي ، أي أن الاضطراب المدني والاجتماعي هنا يمثل نتيجة لمقدمات ثابتة من الحرمان النسبي لفئات محددة داخل النسيج الاجتماعي ، أما المؤامرة فهي تعني الأنشطة المدبرة سلفا كالانقلاب والاغتيالات وحرب العصابات ، وأما الحرب الداخلية فقد تشمل لدى « تدرو برت جار » الثورة ، وتعني صراعا اجتماعيا مركزا ومنظما وعلى نطاق واسع ، تصحبه دائما أحداث عنف شاملة ، بما فيها الارهاب الشامل وحرب العصابات والحروب الأهلية ، والحروب الخاصة والتمرد واسع النطاق (٨) .

وأصحاب الآراء السابقة يخلصون الى أن أحداث العنف المدني ، تأتي نتيجة الاحباط ، ولكنها تزداد مع تزايد الحرمان النسبي لاعداد كبيرة من الافراد في المجتمع ، وكلما اشتدت قسوة الحرمان النسبي ، تزايدت بالمقابل إمكانية اشتداد العنف المدني (٩) .

ان المظهر الأساسي للحرمان إذن هو حالة عدم الاشباع لما يراه الافراد ضروريا أو متوقعا ، وهؤلاء المحرومون يعدون أكثر قطاعات المجتمع شعورا بالاستياء تجاه الأنظمة السياسية والاقتصادية القائمة ، وهذا الحرمان يدفعهم الى تنظيم أنفسهم في محاولة لارغام السلطات والمؤسسات على تحسين ظروفهم المعيشية . إن هذا معناه أن الفقر الاقتصادي والكبت السياسي يؤديان الى اتجاه الافراد للثورة على الاوضاع القائمة ، بيد أن هذه الحقيقة لا تنسحب على جميع الحركات الاجتماعية ، فقد يؤدي هذا الحرمان الى اليأس بدلا من الثورة ، والى أن يحد من المشاركة ضد أي تقدم أو اصلاح ولقد أكد « تيرنر وكيليان » عام ١٩٧٢ أنه إذا لم يكن لدى الأفراد المحرومين سبب لتوقع الأمل في اشباع ما يريدونه أو في تحسين ظروفهم ، فانهم سوف يقبلون الوضع القائم ، بل حتى قد يقاومون التغيير (١٠) .

لقد حدد أحد علماء السياسة ــ روبرت جيور ــ مقصوده بالحرمان النسبي على أنه تصور للتعارض بين توقعات الافراد من الاشياء وشروط الحياة التي يعتقد الناس أنهم يستحقونها ، وامكاناتهم في الحصول عليها ، وكلما ازدادت الهوة بين ما يتوقعونه وما يحصلون عليه ، زاد احباطهم وشعورهم بالظلم . و يرى « جيور » أنه لتجسيد هذه المشاعر ، ينبغي أن يصبح الناس عادة قادرين على مقارنة أوضاعهم بأوضاع غيرهم في المجتمع ، أي أن الافراد في صياغة توقعاتهم يستخدمون جماعات أخرى كجماعة مرجعية حيث تتم المقارنة بينهم ، وعلى سبيل المثال فان هؤلاء الأفراد الذين يشعرون بالحرمان الاقتصادي في الولايات المتحدة لا يقارنون مستوى معيشتهم بأناس في الهند ، ولكن مع جماعات في الولايات المتحدة (١١) .

لقد قام علماء الاجتماع بتطوير العديد من الفروض النوعية التي تتعلق بنظرية الحرمان النسبي ، ومن أهم هذه الفروض ، ما يسمونه « بتزايد التوقعات » ، حيث يمر الناس بتحسن في ظروف حياتهم ولكن في الوقت نفسه يزداد ارتفاع مستوى رغباتهم ، وتنمو الفجوة بين التوقعات ، والامكانات ــ كما سبق الاشارة ــ و يزداد الاحباط ويجبر الناس على الانخراط في أشكال سياسية غير تلك القائمة وقد تمثل الحركات الاجتماعية احداها ، هذا الحرمان سمي بالحرمان الذي يدفع الناس الى التوقع والطموح ، وهنا يكون تزايد التوقعات عاملا حاسما في ظهور الحركات الاجتماعية (١٢) .

> الفقر الاقتصادي والكبت السياسي يؤديان الى اتجاه الأفراد للثورة على الأوضاع القائمة

هذا ويمكن رصد نوع ثان من الحرمان الذي يرتبط بجماعات الافراد التي تهبط الى مرتبة أدنى داخل السلم الاجتماعي ، أي الحراك لأسفل ، والذي يعني التردي والتدني في الأوضاع الاقتصادية أو الاجتماعية ، فعندما يعاني الناس من الحراك لأسفل فانهم يشعرون بالأسى لما فقدوه ، ولما يطمحون اليه و يرون أنه من حقهم ، مثل هؤلاء يعانون حرمانا نسبيا ، بمقارنة وضعهم الحالي بوضعهم السابق في السلم الاجتماعي ، فيدفعهم هذا الحرمان تدريجيا الى الانخراط في الحركات الاجتماعية التي تعيدهم الى وضعهم السابق .

هذا وهناك نوع آخر من أنواع الحرمان ، قد يفسر الاشتراك في الحركات الاجتماعية والسياسية ، وهوما يعرف بعدم ◁

الحرمان يدفع الناس الى تنظيم أنفسهم في محاولة لارغام السلطات على تحسين ظروفهم المعيشية

الانسجام في « المراكز الاجتماعية » وهو يحدث للأفراد الذين يجدون أنفسهم مرتبين بصورة متباينة ، وفي مقاييس مختلفة من الطبقات ، كنموذج : قد يعمل البعض في مهنة ذات مكانة عالية ولكن لا يدفع لهم مقابل هذا المركز ، في حين قد يحصل البعض الآخر على دخول عالية ولكن مركزهم الاجتماعي منخفض . و يرى علماء الاجتماع أن هؤلاء الافراد يندمجون في أنشطة سياسية استجابة للاحباط الاجتماعي الذي يعانون منه في تلك المراكز أو الاوضاع غير المنسجمة معهم . وأبسط الأمثلة هنا ، سائق التاكسي ذو الشهادة الجامعية ، والمليونير الجاهل ، أمثال هؤلاء قد ينضمون الى حركات اجتماعية وسياسية ، تتحدى النظام القائم » (١٣) .

وتذهب بعض الآراء الى أن ثمة نمطين شائعين من الحرمان الاجتماعي يؤديان بدرجات مختلفة الى نشوء الحركات الاجتماعية ، الاول : الحرمان طويل الاجل ، والثاني : الحرمان لفترة قصيرة ، و يعتبر الفرق بينهما مسؤولا عن اتساع مدى العنف المدني (١٤) ، ولكن الحرمان الاجتماعي ، رغم ذلك ، سواء كان قصير المدى أم طويل المدى ، لا بد له كي يحدث تأثيره الحقيقة من خلق حالة عدم الرضا لدى الأفراد ، ومن ثم ظهور الحركات الاجتماعية لا بد من وعي ذاتي لدى الذين وقع عليهم الحرمان . وفي غيبة مثل هذا الوعي ، يفتقد القائمون بالحركة الاجتماعية لأحد العناصر المهمة في حركتهم ، فالوعي بالحرمان الاجتماعي النسبي يدفع من يعاني من هذا الحرمان الى محاولة تغييره ، ويجعله يدرك مختلف أبعاد ومتغيرات الواقع الاجتماعي المراد تغييره ، ومن ثم تأتي حركته الاجتماعية أكثر فاعلية وتأثيرا (١٥) .

بالرغم من تلك الحقائق ، فان عدم الرضا نفسه وان كان شرطا ضروريا لقيام الحركة الاجتماعية والسياسية ، إلا أنه ليس سببا كافيا ، اذ يجب أن يتم التركيز على نقاط معينة في النظام الاجتماعي والسياسي ، كما يجب خلق معتقدات جديدة توضح مصادر عدم الرضا وتشخص الحلول لذلك . ويجب كسب مؤيدين للحركة . ان ظهور القيادة والعمل المنظم والعقيدة يؤدي الى تعبئة اجتماعية لعدم الرضا (١٦) .

وفي مجال التعقيب على علاقة الحركة الاجتماعية بنظرية الحرمان النسبي ، فاننا نرى بأنها قد عجزت عن تحديد تلك الهوة غير المحتملة بين الاشباع المتوقع والاشباع الواقعي للحاجة ، كذلك فان القضية التي لم تحسمها هذه النظرية هي لماذا تستطيع بعض المجتمعات تحمل هوة واسعة بين الاشباع المتوقع والاشباع الواقعي ولا يستطيع بعضها الآخر ذلك . ان هذه النظرية لم تجيب عن سؤال مركزي مهم وهو « لماذا يتمرد الناس ؟ » وكل ما قدمه منظروها هو اهتمامهم بمدى انتشار الصراع المدني ، وحددوا النقطة التي يحس الناس عندها بأنهم لم يعودوا يحتملون المزيد وهم يقولون ــ أي منظرو الحرمان النسبي ــ انه كلما ازداد حرمان وإحباط الناس ازداد العنف المحتمل في استجابتهم ولكنهم ما زالوا عاجزين عن تحديد « نقطة الانفجار » ولماذا تختلف هذه النقطة من مجتمع الى آخر .

ومن الملاحظ بالنسبة الى أسباب الحركة الاجتماعية اختلاف تناول المدارس العلمية لها ، فالماركسية على سبيل المثال تنظر الى الحركة الاجتماعية كنتاج لواقع طبقي ، ولأسباب اقتصادية ، فالحركة الاجتماعية لدى « ماركس » تنشأ بسبب الصراع الطبقي بين العمال وأصحاب العمل ، وتلعب الاوضاع الاقتصادية المتدهورة للطبقة العاملة الدور الرئيسي في نشوء الحركة الاجتماعية الثورية ، وهي الحقيقة التي سادت أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر على صعيد العوامل المؤدية الى الحركات الاجتماعية الثورية (١٧) .

أما أصحاب النظرية البنائية الوظيفية ، وفي مقدمتهم « بارسونز » ، فيحددون أربعة أسباب للحركة الاجتماعية ، اعتمدها البعض كشروط أساسية تؤدي الى ظهور الحركات الثورية في نظام اجتماعي معين وهي : الشرط الاول : وجود عناصر دافعة اغترابية قوية وواسعة الانتشار بين الناس ، أي الحاجة الى البرهنة على أن النظام الاجتماعي القائم في حاجة الى التغيير .

وهذه الحاجة تؤدي الى تجمع أعداد هائلة من الافراد المغتربين بسبب بعض الاحداث مثل التضخم والكساد والبطالة ، ولكن هذه العوامل مجتمعة قد تؤدي الى الجريمة والتوتر النفسي ولكنها لا تؤدي الى الثورة .

أما الشرط الثاني : فيتمثل في تنظيم جماعة ذات ثقافة فرعية مستقلة ، وهذا الشرط يفترض قيام قادة الحركة بعملية التنظيم ، وتوفير التضامن بين أعضاء الحركة وذلك لأن تنظيم حركة معينة لا يكفي لايجاد أو لاشعال ثورة .

أما الشرط الثالث : فيتعلق بوجود ايديولوجية أو مجموعة من المعتقدات الدينية التي يمكن أن تنجح في اكتساب الشرعية .

ويأتي الشرط الرابع ليتمثل في مدى استقرار جوانب النظام الاجتماعي الذي تصطدم به الحركة وعلاقته بالتوازن في المجتمع . و يرى البعض أن هذا القول من جانب بارسونز يحتاج الى تفسير (١٨) ، فقد حدثت ثورات شيوعية واشتراكية في القرن العشرين في روسيا والصين وكوبا ولكن لم تحدث مثل هذه الثورات في أية أقطار متقدمة صناعية مثل الولايات المتحدة الاميركية و بريطانيا ، حيث يمكن المحافظة على توازن استقرار المجتمعات الصناعية عن طريق بناء القوة في المجتمع متمثلا في شبكة من قادة كانوا عادة من رجال الأعمال والصناعة والعسكريين ورؤساء البنوك . وهذه القوة لا يمكن تغييرها بسهولة في تلك المجتمعات ، أما في روسيا والصين قبل الثورة فقد كان بناء القوة ثابتا ، بل كان سهل التغيير .

من ذلك يتضح أن النظرية الوظيفية البنائية تطرح سؤالا هو : ما هي العوامل الاجتماعية التي تجعل جماعة من الناس يلتقون في حركة اجتماعية ؟ إن الاجابة في الشروط الأربعة السابقة والتي تعد في ذات الوقت أسبابا وعوامل دافعة لظهور الحركة الاجتماعية .

أما نظرية « مجتمع الجماهير » فتذهب الى أن الحركات الجماهيرية الاجتماعية تظهر حين ينهار الولاء للجماعات ، أي أنها تأتي كنتيجة لضعف الوظائف التكاملة في المجتمعات

١. انظر طيب تيزيني، حول مشكلات الثورة والثقافة في العالم الثالث، دار دمشق، ط ٢، بدون تاريخ، ص ٢٨.
٢. لينين المختارات بالعربية، دار التقدم، المجلد ١٠، ١٩٧٨، ص ٥٤٤.
٣. لينين، المصدر السابق، ص ٥٧٢.
٤. لينين، المصدر السابق، ص ٥٨٩.
٥. للتفصيل في ذلك يمكن العودة الى كتاب المودودي، نظرية الاسلام وهديه في السياسة والقانون والدستور، دار الفكر، دمشق، ١٩٦٩.
٦. من المؤكد ان منظور الأصولية الشيعية لـ «ولاية الفقيه» هو إعادة ترجمة شيعية لـ «حاكمية» المودودي التي تبنتها الاخوانية.
٧. للتفصيل في ذلك يمكن العودة الى سعيد حوى، جند الله، ط ٢، (١٩٧٧)، دار الطباعة الحديثة، القاهرة. وقد لعب هذا الكتاب الذي وزع مجاناً الآلاف (تماماً) من النسخ دورا استراتيجياً في السيطرة على وعي الشبيبة المسلمة في النصف الثاني من السبعينات والنصف الأول من الثمانينات. ولعله من أخطر الكتب التي تحولت أفكاره الى قوة مادية مباشرة بالمعنى «المرعب» «الفظ و«الانتحاري» للغاية.

الحديثة ، وكنتيجة لاستعداد جماعات الصفوة في المجتمع للتأثر بالجماهير ومطالبها .

وأخيراً يمكن رصد محاولات عربية مبكرة للتعريف بأسباب الحركات الاجتماعية ، فتلك الحركات يسميها عبد الرحمن الكواكبي « حركات العوام » ، و يرى أن تمردهم وتكوينهم لتلك الحركات يأتي كنتيجة لثمانية أسباب :

(أ) مشهد دموي مؤلم يوقعه المستبد على مظلوم يود الانتقام لدينه (المستبد هنا مقصود به الحاكم المستبد) .

(ب) عقب تظاهر المستبد باهانة الدين مصحوبة باستهزاء من العوام .

(ج) عقب حرب يخرج منها المستبد مغلوبا ولا يتمكن من الصاق عار الغلب بخيانة القواد .

(د) عقب تضييق شديد عام يحتاج الى مال كثير لا يتيسر اعطاؤه حتى على أواسط الناس .

(هـ) في حالة مجاعة أو مصيبة عامة لا يرى الناس فيها مواساة ظاهرة من المستبد .

(و) عقب عمل من المستبد يستفز به الغضب الفوري كتعرضه للناس أو حرمة الجنائز في الشرق أو تحقيره للقانون أو للشرف الموروث كما هو في الغرب .

(ز) عقب حادث تضييق يوجب تظاهر قسم كبير من الناس في الاستجارة والاستنصار .

(ح) عقب ظهور موالاة شديدة لمن تعتبره الأمة عدواً لشرفها (١٩) .

• •

هذا عن الأسباب أو العوامل التي تؤدي الى ظهور الحركة الاجتماعية ، وفقا لما قدمته مدارس علم الاجتماع المختلفة وهي أسباب اتفقت في معظمها على عدد من العناصر ، نرى أنها تمثل قاسما مشتركا بين المحاولات السابقة مثل عدم الملاءمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لقطاعات معينة من الجماهير ، والحرمان النسبي الذي يصاحبه وعي اجتماعي بذلك الحرمان ، وتذمر عام لجماعة من الناس ، وأيضا من الأسباب المتفق عليها وجود فجوة عميقة بين الآمال والرغبات المتوقعة وبين ما هو قائم بالفعل ، والتي تنشأ عنها سيادة مشاعر الاحباط .

تلك بعض الجوانب المشتركة بين المحاولات العلمية السابقة ، والتي نرى بشأنها أنه مع أهميتها العلمية ، الا أنها تظل نسبية حين يتعلق الأمر بتفسير بعض الحركات الاجتماعية في مناطق لها خصوصية تاريخية وجغرافية وحضارية مختلفة ، فيزداد بالضرورة الوزن النسبي لبعض الأسباب دون البعض الآخر ، وقد تكون الغلبة لأحد الأسباب دون جميعها ، معنى ذلك أن لكل حركة اجتماعية قانونها الخاص المتعلق بذاتيتها وبطبيعة مجتمعها ، و بالظرف التاريخي الموجودة فيه ، هذا مع عدم تجاهل أهمية الاسباب السابقة التي ساقتها مدارس علم الاجتماع وضرورة أخذها في الاعتبار عند تفسير العوامل المؤدية الى ظهور أية حركة اجتماعية ومن ثم تقديم الاجابة على هذا السؤال : لماذا يثور الناس ؟ □



الزهرة

ممدوح عدوان

■ لم تكن خائفه
عندما بدأت تتفتح مزهوةً
بجمالٍ تكاد تضج بأوصافه هاتفه
فاجأتها مع الصبح شمس بدفءٍ لذيذٍ
فراحت تغادر برعمها كالرضيع
وقفت تتمايل
حتى لتبدو تهم بركض
ولكنّ أقدارها لا تتيح
فتبقى على غصنها واقفه
بغتة مسّها البرد، فانكمشت واجفه
أرسلت نظرة حولها
لتفاجأ أنْ ليس هذا ربيع
وتفاجأ أنَّ المروج، بكل اتجاهٍ،
مكفنة بالصقيع
وحدها أزهرت
وحدها استدرجت لتغادر برعمها
لم يكن موسماً للزهور
ولكنها خدعة وانطلت
وسط هذا العراء
ما الذي سوف ينفع لو شعرت انها آسفه
ما الذي سيفيد لو انفجرت بالبكاء
لم تكن عارفه
أنها لحظة الدفء خادعة خاطفه
تتورط فيها البراعم وسط الشتاءِ
وبعد قليل
تداهمها العاصفه □

أسئلة عن معنى «الأنوار» في الوعي الاجتماعي العربي

محمد جمال باروت

■ هل فقدت «الأنوار» أهميتها في الوعي الاجتماعي العربي المعاصر، أم ان هذا الوعي لا يزال بحاجة الى استيعابها من جديد؟ وهل يستطيع هذا الوعي الذي يتقهقر ويقهقر التاريخ في البنى المتأخرة الفظة ما قبل المدنية، كالبنى الطائفية والمذهبية والمللية والعشائرية ان يفتح

بواسطة المثقف العربي حواراً جديداً مع «الأنوار» يستكمل الحوار المهدور الذي بدأه المنورون العرب في ما اصطلح على تسميته بـ «عصر النهضة»؟ فـ «الأنوار» ليست مجرد بنية ايدلوجية اوروبية بل قفزة نوعية كونية في وعي البشرية برمتها، تخاطبه بتطلع عالمي. فماذا يتبقى من المثقف العربي الذي يرطن بـ «الثورة» إذا لم يستوعب قفزة «الأنوار» في نسيجه المعرفي؟ وماذا يتبقى من أي وعي تقدمي ان لم يكن وعياً كونياً بالقفزات النوعية للعقل الانساني الحديث وفي مقدمتها قفزة «الأنوار»؟

لقد كانت «الماركسية» من حيث هي الشكل الأعلى للعقلانية مؤهلة لاختراق الوعي الاجتماعي العربي المفوّت والمتذرر في علاقات ما قبل المدنية، اذ كانت «الأنوار» نفسها أحد أهم المصادر المباشرة للماركسية. غير ان الماركسية لم تؤثر في الوعي الاجتماعي العربي الا هامشياً، حيث حولها الماركسي العربي الى «لاهوت» تحكمه المعتقدية والايمانية والتدين والامتثالية وضمور الروح النقدية، وهو الأمر الذي جرد الماركسية من جوهرها أي «الديالكتيك» ومسخه الى نوع من «العقيدة» التي لا تختلف الآليات المعرفية التي تحكمها وتوجه انتاجها لمفاهيمها عن الآليات المعرفية لـ «اللاهوت» الأسيوي العريق. بمعنى آخر كيّف الماركسي العربي «الماركسية» مع خصائص المعتقدية الأسيوية الكامنة في «لا شعوره المعرفي»، حيث يتصف هذا «اللاشعور» بنزعته المعرفية لتحويل كل شيء الى «عقيدة» جامدة وراكدة ومتعصبة ومستقيلة من العقل والأسئلة. ومن هنا لم يستوعب الماركسي العربي «الماركسية» في «أركيولوجيتها» العميقة التي تشكل «الأنوار» طبقة معرفية أساسية فيها، بل استوعبها في ملخصاتها «الستالينية» المبتذلة والمشوهة.

وإذا جاز لنا ان نستخدم مصطلحات لالاند عن «العقل المكوّن» أو الفاعل La raison constituante و «العقل المكوَّن» La raison constituee ، فانه يمكن القول ان المثقف الماركسي العربي استوعب «الماركسية» بوصفها «عقلاً مكوَّناً» يخضع الى منظومة القواعد والنظم المسيطرة على «لا شعوره المعرفي» «الأسيوي» في حين ان «الماركسية» في جوهرها هي «عقل مكوِّن»، يمثل «ديالكتيكه» فاعلية العقل الذي يتجاوز هذه المنظومة من القواعد والنظم المعرفية المسيطرة. وبذلك انحطت «الماركسية» من «عقل مكوِّن» الى «عقل مكوَّن»، ومن «ديالكتيك» علمي في أقصى العقلانية الى «عقيدة» «تدينية» تتواءم معرفياً مع ما هو سائد ومكوَّن. من هنا اتصف الوعي الماركسي العربي بروح النقد وليس بالروح النقدية التي تتساءل وتشك بـ «الاركيولوجية» العميقة ما قبل المدنية للوعي الاجتماعي العربي. حيث طغى الوهم «الاقتصادي» على الوعي الماركسي العربي، وحول هذا الوهم نفسه «الاشتراكية» في مرحلة ما الى نظرية مبتذلة وآسيوية للغاية حملت اسم نظرية «التطور اللارأسمالي»، التي حولت الدولة العربية الحديثة الى دولة استبدادية تعيد في بنيتها انتاج كل العلاقات الشرقية خلف شعارات «ثورية» و «حارة». لم يكن مصادفة أن يتحول جنرالات «التطور اللارأسمالي» الى «أئمة» و «فقهاء» «حريصين» على تطبيق ما أسموه بـ «الشريعة الاسلامية» التي أقفلت عصور الانحطاط والظلام «اجتهادها» أي «عقلها». فما أسهل في آسيا المعذبة ان يتحول «الجنرال» الى «إمام» و «المهيب» الى «مؤيّد من الله». فـ «الملكية للشعب» في دولة «التطور اللارأسمالي» العربية تتماثل بنيوياً مع «الملكية لله» في الايديولوجيا اللاهوتية الآسيوية. فـ «الشعب» ليس بأقل غياب هنا عن غياب «الله» في الدولة الشرقية الآسيوية. وقد برهنت تجارب الشعوب المضطهدة ان طريق «التطور اللارأسمالي» بمعزل عن «الديموقراطية» وميراثها العقلاني التنويري، ليس إلا إعادة انتاج «معصرنة» للدولة الشرقية الاستبدادية القديمة. من هنا فإن هذه «الدولة» ليست حديثة بل استطراداً للدولة الشرقية وتنويعاً «معصرنا» و «ثورياً» عليها.

إن امتثالية «الماركسي» العربي تؤكد من جديد ضرورة فتح حوار عميق ما بين الماركسية والعقلانية، ما بين الماركسي العربي والأنوار. فأية امتثالية تدفع أحد أبرز المنظرين الماركسيين العرب لكي يعتبر ان مجتمع جمهورية اليمن الديموقراطية متقدم مثلا على مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية، من حيث ان هذا المجتمع «يتجه في طريق تجاوز العلاقات الرأسمالية وتوطيد علاقات اشتراكية متقدمة... على العلاقات الرأسمالية في الولايات المتحدة بشكل نوعي»[1] في حين ان «لينين» نفسه، وهو «البلشفي» الذي رأى في «البلشفية» استمراراً حياً لـ «يعقوبية» الأنوار الفرنسية، يحذر وبشكل صارم، وبعد ست سنوات من قيام ثورة اكتوبر «أولئك الذين كانوا ولا يزالون يحلّقون في سماء «الثقافة البروليتارية»... أي عمل شاق وعاجل لا يزال يترتب علينا القيام به لكي نبلغ مستوى بلد متمدن عادي في اوروبا الغربية» «مستوى من الثقافة رفيعاً نوعاً ما»[2] «حسبنا في البداية ان تكون لنا ثقافة بورجوازية حقيقية، حسبنا في البداية ان نعرف كيف نستغني عن النماذج الغليظة الفظة جداً من الثقافات السابقة للثقافات البورجوازية»[3] «أن نتمدن ونتحضر، فنحن أيضاً نشكو نقصاً في المدنية والحضارة، فلا نتمكن من الانتقال مباشرة الى الاشتراكية مع أننا نملك المقدمات السياسية لهذا الغرض»[4].

وبمعنى آخر فإن لينين الذي استقصى بعقله الشجاع والذي ساهمت «الأنوار» «اليعقوبية» الفرنسية في صياغته، انبعاث تقاليد الأوتوقراطية الروسية القيصرية الفظة في أجهزة الدولة السوفياتية الفتية الخارجة لتوها منتصرة من المجاعة والحصار والحرب، كان يؤكد على الأهمية الستراتيجية للمقدمات الحضارية في بناء الاشتراكية، وهي مقدمات «الأنوار» كما كان يعنيها لينين نفسه، مقدمات «التمدن» و «التحضر» و «الرجالات العظام الذين أنجبتهم فرنسا في القرن الثامن عشر» و «الديموقراطية». وقد وجد

لينين في هذه المقدمات شرطاً لا غنى عنه لماركسية تقتلع ما يسميه بـ «الاستبداد المشبع بالبربرية الآسيوية» «حتى في حياة المصانع».

يجدر بالماركسي العربي أن ينتبه الى هذه الأولولية/ الأهمية المفتاحية التي أعطاها لينين للمقدمات الحضارية في بناء الاشتراكية. ويفسر ذلك ان لينين نفسه ألح على ماركسيي الشرق في أن مهمتهم تتحدد في النضال «لا ضد رأس المال بل ضد بقايا القرون الوسطى». ان مهمة كهذه لا يمكن ان تتم بدون استيعاب «الأنوار» أي «العقلانية» و «المدنية» و «الديموقراطية». فلماذا تغدو هذه المهمة ملحة اليوم والآن كمهمة لا تقبل التأجيل؟

يجد المثقف العربي نفسه حتماً أمام هذه المهمة «التنويرية». إذ أن ما واجهه «المنوِّر» الفرنسي العظيم في القرن الثامن عشر هو نفسه ما يواجه هذا المثقف اليوم. إذ واجه هذا المنور نظرية «الحق الإلهي» للملوك وحطمها ايديولوجيا ومعرفياً، في حين ان الوعي الاجتماعي للفئات الوسطى العربية يستعيد وبشكل مهووس هذه النظرية ويعيد انتاجها في ثمانينات القرن العشرين كنظرية اسلامية للدولة. حيث يحول هذا الوعي الاسلام الذي لبس حلة العقل الكوني ذات يوم الى عقيدة «بربرية» «متوحشة» يوجهها هوس «السيافين»، وكأن الرسول نفسه لم يكن مذكِّراً يقول للناس «أنتم أدرى بشؤون دنياكم» بل «مهيمناً ومسيطراً»!

فالخطاب الأصولي السائد لا ينتسب الى منورين اسلاميين كبار لا يشك أحد بصحة إسلامهم وإيمانهم كمحمد عبده والأفغاني والكواكبي، بل ينتسب الى مفكر «ثيوقراطي» هو أبو الأعلى المودودي الذي يشكل أهم مرجع موجه لمفاهيم هذا الخطاب عن «الدولة الاسلامية». اذ يؤكد هذا المرجع الأصولي القطيعة ما بين «الاسلام» و «الأنوار»، ما بين «الدين» و «الديموقراطية» فيرى أنه «لا يصح إطلاقا كلمة الديموقراطية على نظام الدولة الاسلامية بل أصدق منها تعبيراً كلمة الحكومة الالهية او التيوقراطية» فـ «الديموقراطية عبارة عن منهاج للحكم تكون السلطة فيه للشعب جميعاً... وليست من الاسلام في شيء»[5] إن الخطاب الأصولي السائد هو من أشباه خطاب «المودودي»، فسيد قطب يؤكد «إن الحاكمية لله سبحانه، وليس لغيره ان يشرع إلا استمداداً من شريعته». «وأما من يقوم على تنفيذ التشريع، فإنه لا يشرع بل ينفذ.... والطاعة المفروضة له ليست طاعة لشخصه، إنما هي طاعة لشريعة الله التي يقوم على تنفيذها»، ويذهب آية الله السيسد محمد الشيرازي نحو ذلك مؤكداً ان «سلطة التشريع.... هي من حق الله سبحانه وحده» و «ان التشريع لله وحده فلا يحق لأحد مهما كانت منزلته ان يشرع حكماً ينافي نصوص الاسلام الشخصية او الكلية». ويقود ذلك كله الى التساؤل: من هو صاحب السيادة في «الدولة الاسلامية» التي يصفها المودودي نفسه بـ «الثيوقراطية»؟ هل هو الأمة أم الفقهاء؟

يؤكد المودودي ان «الأمر والحكم والتشريع كلها مختصة بالله وحده، وليس لفرد أو أسرة أو طبقة أو شعب، بل ولا للنوع البشري كافة شيء من سلطة الأمر والتشريع. فلا مجال في حظيرة الاسلام ودائرة نفوذه إلا لدولة يقوم فيها المرء بوظيفة خليفة الله» ومن هنا يجب ان «تنزع جميع سلطات الأمر والتشريع من أيدي البشر منفردين ومجتمعين».

إن «خليفة الله» في خطاب المودودي هو أيضاً «خليفة الحاكم الأعلى» أي الله الذي «يستخلف» نائبه على الأرض ليتولى «أملاكه وعبيده نيابة عنه». وبذلك فإن سلطة «الخليفة» مستمدة من «الله» مباشرة. ويوضح المودودي ذلك على نحو لا لبس فيه قائلا إن «هذه القوة أو السلطة ليست نفسها بالحاكم الأعلى وإنما هي نائبة عن الحاكم الأعلى - وهو الله عز وجل». وهو ما يستعيده تقي الدين المدرسي مؤكداً على غرار المودودي ان «الاسلام يقرر ان المشرع الوحيد هو الله سبحانه... والسيطرة التي يمارسها القادة في الدولة الاسلامية فإنها ناشئة من هذا الأمر. فحيث ان الله هو المالك الحاكم فلا بد ان يعين من يتبع في الأرض... في حين ان فلاسفة البشر أمثال لوك وروسو يقررون حق السلطة للبشر»[6].

من هنا وخلافاً لطريقة المنورين المسلمين الذين حاولوا اثبات قدرة الاسلام على استيعاب «روح العصر» وقابليته الذاتية لذلك، فإن الخطاب الأصولي يحرص وبوعي ايديولوجي على القطيعة مع «الأنوار» ومفهومها للانسان. فلا يتردد سعيد حوى أحد أبرز المرشدين الأصوليين في السبعينات، على التأكيد على ان «الحرية» شعار «يهودي» يتناقض مع «الاسلام» «طرحه اليهود وتلاميذهم وخدعوا به العالم... أما المسلمون فهم دعاة الناس الى الحقيقة القائلة ان البشر ليسوا أحراراً بل هم عبيد الله عز وجل، مسؤولون أمامه، ملتزمون بما يأمرهم به، وكلما كانوا أكثر عبودية له، كانوا أكثر كمالاً وارتقاء». من هنا يدعو حوى وبالحرف الواحد الى «الاستئصال» «دون شفقة أو رحمة» لـ «التقدميين والأحرار المصلحين والمتنورين» و «القوميين والشيوعيين والانسانيين والديموقراطيين»[7]. بل ويذهب عملياً إلى أن «الأمة» كلها في «ضلال» و «ردة» تحولها الى «دار حرب».

ان مثل هذه الصياغة الثيوقراطية الظلامية التي أنتجها حوى، سممت وعي آلافاً من الشبيبة التي ماتت فعلياً على نحو انتحاري وقتلت عشرات - بمعنى التصفية والجسدية - من «التقدميين والأحرار المصلحين والمتنورين». اذن فما هو المستقبل الأسود والمؤلم للغاية الذي تعد به؟ وأية قهقرة «آسيوية» فظة للوعي الاجتماعي يبشر بها الخطاب الأصولي السائد؟

لقد انتصر المودودي في الخطاب الأصولي فعلا على علي عبد الرازق... اذ ان علي عبد الرازق لم يجد أحفاداً يواصلونه ويعيدون اكتشافه من جديد في الفضاء الاسلامي «المتعدد الأوجه» بطبيعته. ولعل المودودي قد انتصر حينما أخفق علي عبد الرازق، ولعله انتصر على أساس هزيمة علي عبد الرازق. فقد كان علي عبد الرازق - ونرمز له هنا بالتنوير الاسلامي برمته - رائدا بدون أحفاده، لم يرثه «القوميون» و «الماركسيون»، بلا ورثة «الثيوقراطيون» بطريقة معكوسة، تخرج علي عبد الرازق - هو الشيخ الأزهري المتنور - من دائرة الاسلام. فلقد كان المنوّر العربي مشروعاً مهدوراً، ولربما مغدوراً... فالزمن الذي كان فيه العلماني بصوت فرح انطون يحاور الأصولي بصوت محمد عبده، والغرب بصوت رينان يحاور الشرق المسلم المتفتح للحياة بصوت الأفغاني قد تغير الآن تماماً. إذ حل الآن مكان الحوار «افتاءات» «القتل» و «الحد» و «الردة» وهي «افتاءات» «قاتلة» تؤدي الى عيون جاحظة في وجوه الجميع، ومواكب تشييع... الخ.

لكأن الايديولوجيات «التقدمية..»/ ماركسية، قومية، أم قومية اجتماعية، أم ليبرالية... قد أخفقت في توجيه الوعي الاجتماعي... اذ ان هذه الايديولوجيات لم ترث مشروع المنور العربي بقدر ما انقلبت عليه، وحولته باسم ايديولوجيا إيمانية معتقدية (ماركسية ام قومية) الى مشروع مهدور... مهدور... مهدور...

ان مشروع المنور العربي في ما يسمى بـ «عصر النهضة» هو أكثر تقدماً بالمعنى التاريخي من مشروع المثقف العربي اليوم. فهل يواصل المثقف العربي مسيرة سلفه المنور العربي؟ هل يعيد اكتشافه من جديد؟ وهل يدرك معنى استلهامه الآن؟ وبمعنى آخر هل يستطيع ان يكون «منوراً» جديداً في واقع جديد؟ فكم تبدو حاجة الوعي الاجتماعي العربي الى النقد والتشكيك والمساءلة؟ وكم تبدو حاجة هذا الوعي الى «الأنوار» في عالم يحتفل اليوم بذكرى مرور قرنين على انتصار «الأنوار»؟... تعالوا... نقرأ «عصر الأنوار» ونسائله عن جواب ضد دول «الحق الالهي» الفظة والفظيعة... القادمة على أشلاء «الضحايا» في ظروف ما □

١. جوستاف لوبون: روح الجماعات أو الحالة النفسية للجماعة، ترجمة أحمد فتحي زغلول باشا، بدون ناشر، بدون تاريخ نشر، ص ص ٨ ـ ٩.
٢. المصدر السابق، ص ص ٣٠ ـ ٣٢.
٣. أ. س. كوهان: مقدمة في نظريات الثورة، ترجمة فاروق عبد القادر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص ٢١٧.
٤. سول شيد لنجر: التحليل النفسي والسلوك الجماعي، ترجمة سامي محمد علي، القاهرة: دار المعارف ١٩٧٠، ص ٤٣.
٥. المصدر السابق، ص ص ٤٤ ـ ٤١.
٦. د. فاروق يوسف أحمد: القومية العربية والصهيونية العالمية، القاهرة: مكتبة عين شمس، ١٩٧٨: ص ٣٦.
٧. أ. س. كوهان: مصدر سابق، ص ٢٣٦.
٨. المصدر السابق، الصفحة نفسها.
٩. المصدر نفسه، ص ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨.
١٠. ايمان جابر حسن شومان، الحركة الاجتماعية والسياسية مع الاشارة الى الحركة العالمية في مصر الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب ـ جامعة طنطا، ١٩٨٧، ص ص ١٢٨ ـ ١٢٩.
١١. المصدر السابق، ١٢٩.
١٢. المصدر نفسه، ص ١٣٢.
١٣. انظر في تفصيل ذلك أيضا: رفعت سيد أحمد: ظاهرة الاحياء الاسلامي في السبعينات: دراسة حالة مقارنة لمصر وايران، رسالة دكتوراه غير منشورة ـ كلية الاقتصاد ـ جامعة القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ٤١ ـ ٤٢.
١٤. أي. س. كوهان مصدر سابق، ص ٢٢٩.
١٥. ادوارد باتلوف: فلسفة التمرد، دراسة الثقافة الجديدة، ١٩٨١، ص ص ٢٨٣ ـ ٢٨٧.
١٦. د. فاروق يوسف أحمد، القومية العربية، مصدر سابق، ص ٣٦.
١٧. كارل ماركس، رأس المال، الجزء الأول، ترجمة الدكتور فايز كم نقش، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٥، ص ص ٦١٦ ـ ٦١٨.
TOMPKS PHILP COMMNCA-TION
AS ACTION, AN INDUCTION TO
RBETORIC AND COMUNICA-TION
NEW YORK, 1982. P212.
١٩. عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة، تحقيق د. محمد عمارة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر و١٩٧٥، ص ص ٢٢ ـ ٢٣٦.



حكاية عربية قديمة يحتكر الملوك والرؤساء العرب حق نشرها وطباعتها وروايتها واعادة كتابتها وانتاجها يوما وراء يوم وعاما وراء عام. ولا يبيحون حق نقلها واقتباسها الا لاتباعهم من رؤساء الشرطة وحكام الاقاليم والولايات

المطر وأحلام السلاطين

احمد ابراهيم الفقيه

قاص وروائي من ليبيا، له العديد من القصص والروايات المطبوعة. وله ثلاثية قيد الطبع هي «سأهبك مدينة أخرى»، «هذه تخوم مملكتي»، «نفق تضيئه امرأة واحدة».



■ كان يا ما كان، في قديم الـزمـان، سلطان من سلاطين بني قحطان، يحب الصمت ويكره الكلام (حتى صار الناس يتكلمون بالاشارة ولا يستخدمون السنتهم الا في الهتاف)، وجعل شعار دولته الأمن قبل الطعام. (ولذلك اختفت أرغفة الخبز من السوق بينما بلغت قوات الأمن رقما قياسيا حتى أصبح لكل مواطن شرطيان).

وذات صبـاح ممطر استيقظ السلطان القحطاني من نومـه منزعجاً. كان قد سمع رعداً كثيراً، ورأى حلما مفزعا، فأرسل على عجل يطلب من شعبه الحضور الى القصر والمثول امامه في التو والحين.

جاء الشعب مهرولا هاتفاً يعبر عن حبه العظيم للسلطان.

كان الجو عاصفاً، والمطر ينهمر غزيرا، وكان الشعب يقف امـام شرفة القصر يتقاطر ماءً ويرتجف برداً ولكنه يشتعل حماسة ولهفة لرؤية السلطان. خرج السلطان الى الشرفة وأشار بيده الكريمة الى الشعب ان يتوقف عن الهتاف.

وقف الشعب تحت المطر صامتاً، خاشعاً، ينظر الى السلطان الذي مضى يقول:

ـ رأيت البارحة يا شعبي العزيز حلماً..

ارتفعت هتافات الفرح والاغتباط، وتعالت الدعوات بالهناء والصحة وطول العمر للسلطان، فالشعب ينتظر دائـما هذه الأحلام ويترقبها ويمضي في الحياة مسترشداً بها، لأن الأحلام التي يراها السلطان في الليل تصبح في صباح اليوم التالي قوانين ترسم للشعب الطريق الواجب اتباعه وتريه حقوقه وواجباته، وتحدد له ماذا يفعل وماذا يقول وماذا يشرب أو يلبس أو يأكل كما تحدد له مواعيد نومه واستيقاظه وكيف يفكر وكيف يصادق وكيف يتزوج وماذا يسمي أطفاله، ولذلك فان كل حلم جديد يحلمه السلطان هو منـاسبـة للفرح والابتهاج وتأليف الهتافات الجديدة تمجيدا للسلطان وأحلامه.

ومرة اخرى أشار السلطان بيده الكريمة الى الشعب ان يتوقف عن الهتاف قائلا:

ـ رأيت يا شعبي العزيز في المنام اني اذبحك..

قالهـا السـلطان، حزيناً متألماً، تخنقه العبرات. قالها بصوت يلونـه الأسى والشجن، فهـو يحب شعبـه حبا شديدا، اكثر من حبه لقطته السيامية «ميشا»، وأكثر من حبه للكلب الذي تلقاه هدية من ملك الصقالبة وصار قريبا الى قلبه حتى خصص له ساعة في الاذاعة كل يوم لا يذاع فيها الا نباحه العذب الجميل. بل هو يحب شعبه أكثر من حبه لفطائر جراد البحر التي تأتيه مخلوطة بتوابل الهند لكي يعـالـج بها الضعف الطارىء الذي أصابه أخيراً. نعم، إنه يحب شعبه أكثر من هذه الأشياء، فهي كائنات وأطعمة يستطيع فراقها يوما أو يومين، أما شعبه الحبيب فهو لا يستطيع ان يفترق عنه أو يتخلى عن حبه وحكمه يوما واحداً.

ارتفعت هتافات الشعب الذي وقف تحت المطر يتلقى آخر أحلام السلطان.

ـ نموت نموت ويحيا السلطان.

ـ نحن فداء السلطان.

ابتهج السلطان عندما رأى الشعب صابرا في مواجهة هذا الامتحان العسير ممتثلا لما تقوله الاحلام، واستأنف حديثه قائلا:

ـ تعلم يا شعبي العزيز مدى محبتي لك، وحرصي على حياتك ورغبتي في البقاء معك الى الأبد. ولكن للأحلام منطقها وحكمتها فهي لا تنطق عن الهوى ولا تقول الا ما تريده القوى الخفية المجهولة التي لا سبيل الى فهمها وما على البشر الفانين الا تنفيذ أوامرها. وليس غريبا يا شعبي العزيز ان يتوافق هذا الحلم مع مجيء الأمطار التي تبشر بمـواسم الخصب والخير والازدهار، ومعنى ذلك انه لا يأس مع الموت وان في موتك أيها الشعب الغالي والحبيب الى قلبي، حياة لهذه الأرض وانقاذ لها من الجفاف والقحط.

هبط السلطان القحطاني بعد ذلك من شرفته وركب محفتـه التي يحملهـا العبيد ومضى يقود شعبه الى منطقة الذبح تحت الجبل.

وبعينين تمتلئان بالدموع أخرج السلطان سكينه وأمر عبيده الذين أمسكوا بالشعب والقوا به فوق الأرض أن يترفقوا بالشعب في لحظاته الأخيرة وأن يضعوه في مواجهة القبلة لكي يكون الذبح متفقا مع القواعد والأصول الشرعية.

رفـع الشعب بصره الى السماء، وانتـظر ان تحدث المعجزة، وترسل السماء كبشا يفتديه مكافأة له على صبره وامتثاله لما تقوله احلام السلطان، ولكن السماء أقفلت وجهها وامتلأت بالسحب السوداء. لقد توقفت منذ زمن طويل عن ارسال الكباش الى الارض، وافتداء البشر الذين يسلمون رقابهم للسلاطين.

مد الشعب عنقه.

ومد السلطان سكينه ليذبح شعبه وهو يلهج بالدعاء ويذكر اسم الله بصوت يلوّنه الحزن والانفعال الشديد.

في حين كان المطر ينهمر بغزارة مبشراً بمواسم الخصب والازدهار. □

فؤاد التكرلي

الثمن الآخر

(حوارية في منظرين)

الشخصيات:

١) هي سيدة في الخامسة والثلاثين. متوسطة الجمال. رقيقة، تبدو عليها الوداعة.
٢) هو ـ زوجها. يناهز الأربعين. عادي الملامح والملبس.
٣) هن ـ جمع من النساء من طبقات مختلفة. الارهاق على الوجوه وفي الحركات.
٤) الطبيبة ـ سيدة نحيفة طويلة عصبية المزاج. بوجه قاس وبلا عمر محدد.
٥) الممرضة ـ سيدة ضخمة في حوالي الخمسين.

الزمن: الماضي السحيق.. المستقبل البعيد

المنظر الأول

(غرفة الجلوس في دارهما.. هي وهو. غرفة مريحة، ضوء هادىء ومكتبة وبعض الكراسي الوثيرة. تلفزيون وفيديو وتلفون. الوقت مساء. «هو» بمفرده يتمشى ببطء. يبدو عليه قلق يحاول كتمانه. يخرج علبة سجائر ويتأملها لحظة ثم يعيدها الى جيبه. يتوجه الى أحد الكراسي ويجلس غارقاً في أفكاره. لحظات.
تدخل «هي» بسكون وتغلق الباب خلفها. يرفع رأسه اليها)

هو: ناموا؟

هي: (تشير برأسها أن نعم، ثم تجلس قربه متنهدة): قتلوني. لا أعرف سر تمردهم على النوم هكذا!

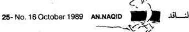
هو: هل فحصتِ رأس سرمد؟ ظننته حاراً بعض الشيء.

هي: (متوفزة): لم انتبه. لماذا يجب ان يكون حاراً؟ سأقوم..

هو (يقاطعها): لا داعي. كنتُ أسأل فقط. لمجرد السؤال. لا تقلقي. أجلسي وارتاحي قليلا. دعينا نتكلم ارجوك. لا استطيع ان احتمل كل هذه المضايقات بهدوء.

◆

فؤاد التكرلي: قاص وروائي من العراق، له دور طليعي متميّز في مجال القصة القصيرة، وساهم في تطوير فنونها منذ الخمسينات.



هي : أنا مثلك سيسحقني عبء الاهتمام بثلاثة أطفال. . وبهذه المصيبة الاخرى.

هو: هذه المصيبة الأخرى، هل عملنا على تفاديها. . وأنتِ بالدرجة الأولى؟

هي (بصوت عال): أنا ! أنا؟

هو (يهديء من نفسه): أعوذ بالله من الشيطان الرجيم. دعينا، يحفظك الله، نتفاهم بهدوء. لا تدخليني معك في تلك الثرثرة التي لا تجدي. الرجل، كما تعلمين، ينتظر منا نداءً تلفونيا منذ ساعتين. طلب مني ان نقرر ما نريد عمله وألا نعود لتلك الفعلة مرة اخرى. عيب يا عزيزتي، عيب ان نورط الرجل في مشاكل هو في غنى عنها.

هي : ما سبب العيب هذا؟ قل لي. لقد رفضتُ حتى ان تعيد نقودنا. خمسمائة دينار تنزل عليها من السماء هكذا!

هو: اسمعي مني يا ابنة الناس. لنتجاوز العواطف ولنبحث القضية بحياد. مَنْ الذي خرَّب العملية المتفق عليها. . أنتِ أم هي؟ تكلمي بصراحة اذا أمكن.

هي : أية عملية؟

هو: أنتِ تريدين تحطيم اعصابي أم ماذا؟ هل فقدتِ ذاكرتك؟ مَنْ كان يبكي ليل نهار، يا أمة محمد، ويصلي ويدعو الله والانبياء لينقذوه؟ أنا. . أم انت؟ أنا الذي كان يشكو من أطفاله الثلاثة أم انتِ؟ أنا الذي حمل بطفل رابع أم أنتِ؟

هي : الطفل الرابع هذا. . . جاءني من روح الله!

(هو يبقى صامتاً. ثم يغمض عنيه)

هي (تمسك بيديه لحظات. بحنان): لا تغضب مني، أرجوك. أنا مرهقة مثلك. لا ادري ماذا أعمل بنفسي.

هو: يا عزيزتي. يا حبيبتي. يا زوجتي المحبوبة. . نحن في ورطة. . أتفهمين؟ افهميني مرة والى الأبد ولا تمارسي معي لعبة التعذيب هذه. نحن في ورطة. ألسنا كذلك؟

هي (تهز رأسها): نعم. نعم. افهم.

هو: أنتِ حامل في الشهر الأول، وأنا أعرف حق المعرفة من اشترك معكِ في اتمام ذلك. لا تقلقي. إنما نحن في أشد حالات اضيق المادي والتدبيري، كما اتفقنا ان نسمي فوضى حياتنا مع الأطفال هنا. . مضبوط؟

(هي تهز رأسها باستسلام)

هو: . . فاتفقنا. . بالاجماع. . ان نسقط هذا الحمل الرابع انقاذاً لما تبقى لنا.

(هي تخفض نظرها نحو الأرض)

هو: أليس كذلك؟ قولي بالله. اذا لم تعتقدي أننا اتفقنا فقولي ذلك بجلاء لكي نفكر بحل آخر.

هي : اتفقنا.

هو: اتفقنا، اذن. وحسب اتفاقنا توسلتُ بصديقي الذي يجلس قرب التلفون الآن، ليتوسط لدى ابنة خاله الطبيبة كي تساعدنا على اتمام عملية التخلص من. . من الورطة. كان يريد مساعدتنا فقط؛ ولقد تدخل بناء على الحاحي عليه. الحاح حقيقي. كدتُ أجننه؛ ولحسن الحظ لم افلح في ذلك! أتذكرين؟

(هي تهز رأسها)

هو: كان ذلك في الأسبوع الماضي، منذ ثمانية أيام؛ والوقت ليس في صالحنا يا عباد الله. أخبرنا ان الطبيبة توافق بشروط. بشروط، قال. تعرفينها، أليس كذلك؟

هي : ماذا؟

هو: الشروط، يا رحمة الله. شروط الطبيبة، هل نسيت؟

هي : انها مجنونة طبيبتك تلك؛ ألا ترى انها كانت مجنونة؟

هو: لنفرض، ساعدني يا رب، لنفرض انها مجنونة. كانت مجنونة لعنة الله عليها وستبقى مجنونة. حسناً، ما علاقتها بنا؟ ما علاقتنا بها؟ من كان يتوسط لديها. . نحن ام غيرنا؟ أجيبي يا حبيبتي، ودعيني اعتقد اني لا ازال محتفظاً بعقلي.

هي : لا تتكلم هكذا، أرجوك. أرجوك. انا أعرف كل هذا. لماذا تظن اني خربت كل شيء عن تعمد واصرار؟ الم أحكِ لك؟

هو: حكيتِ لي. نعم. أعرف. لكأنك كنتِ ذاهبة في نزهة فأفسدتها عليك مناظر بشعة! يا سيدتي. . يا عزيزتي، أنتِ وافقت على الشروط، وافقنا عليها. قلتُ لكِ أنتِ الأصل لأنك ستتحملين العبء الأكبر لا أنا، فوافقت. والرجل لم يخفِ عنا شيئاً. بوضوح قال ان الطبيبة تأخذ أجرها مقدماً. . . خمسمائة دينار. بوضوح قال إن الطبيبة تواجهك قبل ان تبدأ بالعملية وتتكلم معك. ثم عليك ان تتوسلي اليها. هي تريد ذلك. لا أنا ولا هو. يعجبها، سبحان الله، أن تتخضعي لها وأن تطلبي منها مساعدتك لأن لديك سبعة أطفال وحالة زوجك المالية في غاية السوء وانك مريضة جدا. ثم عليك ان تستمعي. . أو ان تبتلعي. . ما تقوله الطبيبة يغفر الله لها. تستمعين أو تبتلعين، دون جواب، دون حرف واحد يدل على الاحتجاج أو عدم القبول. تزجرك، تهينك، تشتم أجدادك وأجداد أجدادك، تسبك، تبصق في وجهك. . أنتِ لا تتكلمين. تنظرين اليها فقط. ساكتة، راضية مرضية. يبس فمي، والعياذ بالله.

هي (تهم بالقيام): كأس ماء؟

هو (يمسكها): أجلسي، اجلسي. ما دخل الماء في الموضوع؟ قولي الآن يا عزيزتي، ماذا حدث لك، بعد ان وافقتِ على كل هذا؟ ثم انك تعرفين جيداً ان هذه المجنونة تدخلك بعد ذلك الى غرفة العمليات. . وهولا هوب يا رحمن الرحيم. . وتخرجين وأنتِ بين النوم واليقظة لتعودي الى زوجك واطفالك سالمة ناسية متعافية؟





هي: ولكن.. ألم أحكِ لك بالتفصيل؟ هل أعيد رواية تلك المهزلة؟
هو: أرجوك. شكراً جزيلا. أعرف انك لم تصبري على ما كانت تعانيه احداهن..
هي: لقد بصقتْ في وجهها بصقت في وجهها، هل تسمع؟ كانت تتوسل اليها ونحن، تسع نساء راشدات، نتفرج عليها ولا ندري ماذا نعمل. أحرقت قلبي تلك الفتاة. لم تكن تجاوز الخامسة والعشرين. لم اعرف قصتها. كانت ترتدي الثياب السوداء. يا لله، كم بكت وتخضعت! لم تكن تمثل؛ أقول لك انها لم تكن تمثل. كانت دموعها تتسايل شكل غريب على خدودها الصفراء، وهذه العنقاء الضارية تقذفها بكل كلمات الفحش التي لم اسمع بمثلها في حياتي، حتى اغمي عليها.
هو: أغمي عليها! لماذا؟ ألم تكن تعرف ان عليها ان تستمع الى ذلك الخطاب المشؤوم؟
هي: لا أعلم. كيف يمكنني ان اعلم؟ لقد مزقت قلبي. لم استطع صبراً.
(تخفي وجهها بين يديها)
يا لله، اية قسوة هذه! ولماذا؟ لماذا؟
هو: هوني عليك. هوني عليك. انها تجربة مريرة. أعلم ذلك؛ ولكن.. ما العمل؟ ماذا نعمل يا حبيبتي؟
هي (ترفع وجهها اليه): أنت نفسك، ما كنتَ تقدر على الصبر.
هو: ربما؛ لكنك أزدتِ في الكيل قليلا. فهمنا ان تحتجي أو ان تشاركي الفتاة بكاءها. ممكن. أما ان تقفزي وتدفعي الطبيبة وتشتميها، فذلك، يا أله العصافير، فوق ما يتصوره العقل.
هي: لم أطق صبراً، قلتُ لك. لم اطق.
هو: هذا واضح تماما. ماذا نعمل اذن، ماذا بوسعنا ان نعمل الآن؟ ان صاحبنا ينتظر. لقد أوشكتُ أن اقبل يديه لكي يوافق على توريط نفسه ثانية، وقد فعل. تورط معنا مرة اخرى. حسنا، إنه ينتظر.. وبشروط.
هي: شروط؟ أية شروط؟
هو: شروط أخرى. ندفع مائة دينار.
هي: اضافة للخمسمائة؟
هو: اضافة للخمسمائة. هذا المبلغ، كما ترين، سيكون تعويضاً عن سقوطها أمام النسوة على الأرض. ثم..
(يمسك بيديها)
اسمعي يا عزيزتي. لن أعيد عليك حكاية التمسك بالصبر وضبط الاعصاب. إن الأمر كله امتحان غير مبرر، صعب وكريه. حاولي اجتيازه من أجلنا.. من أجل ما تبقى لنا كما قلتِ. إنما تصر ان تبدأي بالتوسل إليها طويلا وتفيضي بشرح الاسباب. بعد ذلك، تلتزمين بالصمت التام وتستمعين اليها. تسدين أذنيك وفمك وتكتفين بالنظر والانصات. هل ستفعلين؟ من أجلنا؟
هي: فاذا بصقت في وجهي؟
هو: كلا. كلا. لا تقولي هذا. انه شرط مرفوض. سأكلمه أمامك الآن واطلب منه ذلك. سترين. ألا تصدقين؟ كأني أريد لها ان تهان! سبحان الله.
هي: أنا أصدقك. هل ستدخل الأخريات معي؟
هو: لا ادري، ولكن الوضع لن يتغير كما يبدو؛ والوقت ليس في صالحنا يا عزيزتي.
هي: اعرف ذلك. يا للأسف!
هو (يقوم متجها الى التلفون): موافقة... اذن؟
هي (تهز رأسها): كما تشاء، نعم.
(ترفع ذراعها)
قل له ايضا، هل يمكنها.. هل يمكنه الا...
هو: نعم؟ ماذا قلت؟
هي: لا شيء. ليكن، أنا موافقة.
هو: لا تخافي يا حبيبتي. سأنتظرك في الخارج لصق الباب وسينتهي كل شيء بسلام. سترين. لا تخافي.
هي: بسلام! أي سلام هذا؟
(هو، امام التفون، يتردد لحظة ثم يدير عدة ارقام وينتظر)
هو (في التلفون): مساء الخير أبو الشباب. كيف الصحة أخي؟ تعذرني ألف.. ألف مرة على هذا التأخير. آسف جداً. نعم، تعرف، المداولات. نعم. موافقون على كل الشروط. طبعاً. المبلغ الاضافي. نحضر اذن هناك. غداً؟ نعم. خير البر عاجله. الساعة؟ نعم. نعم. شكراً. تصبح على خير. الف شكر.
(يعيد السماعة الى مكانها)
غداً، يقول. الساعة الثالثة بعد الظهر. أي وقت عجيب!
(«هي» تبادله نظرات البؤس والاستسلام)

المنظر الثاني

(غرفة في عيادة الطبيبة. منضدة حديدية كبيرة على اليسار، عليها بعض الأدوات الغامضة وجهاز تلفون. بالقرب منها في الجهة المقابلة باب يؤدي الى غرفة أخرى. بمحاذاة الجدار المواجه تمتد مصطبة خشبية طويلة. على اليمين باب آخر يؤدي الى الخارج.
الوقت بعد ظهر أحد أيام الصيف. خمس نساء يجلسن على المصطبة، ثلاث منهن يضعن العباءة السوداء. وجوه شاحبة متعبة خائفة. «هي» محشورة بينهن، وترتيبها الثانية من اليمين. تبدو في أشد حالات التأزم.
وراء المنضدة، تقف الممرضة في ثياب بيضاء قذرة، تمسك رزمة ملفوفة بورق الجرائد.
لحظات صمت.
تتكلم الممرضة فيلتفتن اليها بسرعة)
الممرضة (صوت جامد):
اسمعن، رجاء. الوقت ضيق جداً ولا مجال لاضاعته بالف والدوران دون سبب. تكلمن باختصار شديد وانتظرن بأدب ما تقوله الطبيبة. لا تقاطعنها. لا تقاطعن ها، احذركن. إنها تعرف كل شيء، وانتن كذلك؛ فلا تجلبن على أنفسكن الأذى. نادينها بكلمة سيدتي، لأنها تكره في هذه الأوقات لقبها العلمي. هل فهمتن. . أم أكرر ما قلت؟
هن (أصوات ضعيفة مخدوشة): نعم. نعم. فهمنا. شكرا. ما فائدة التكرار!
الممرضة: هذا حسن.
(تبقى واقفة.
ثوان وتدخل الطبيبة من باب اليمين، مثل زوبعة، تضع مُئزراً أبيض فوق بدلتها الأنيقة. طويلة متزينة بافراط، سوداء الشعر حادة النظرات. تسرع نحو المنضدة. قبل ان تجلس تناولها الممرضة رزمة الأوراق فتفضها وتبدأ بعدِّ الأوراق النقدية)
الطبيبة (صوت كالمنشار):
ناقصة، لماذا؟
الممرضة: انهن اربع فقط. الأخرى. . الخامسة. . تعرفين قصتها.
(تشير الممرضة اليها. تحدجها الطبيبة بنظرة ثاقبة. يبدو عليها عدم الفهم)
انها هي التي خابر بشأنها أبو الشباب، الاستاذ. . .
الطبيبة: آه. . آه. نعم. فهمت. بالطبع.
(تلبث ساكنة ونظرها عليها. نظرات مبهمة حادة)
عرفت
(الى الممرضة)
كل شيء جاهز؟
الممرضة: كل شيء.
الطبيبة (تقف): لمن الدور؟
(تنهض الشابة الجالسة بجوارها «هي» ممسكة بطرف عباءتها)
أنت؟ انزعي عنك عباءتك القذرة هذه وتعالي أمامي. بسرعة.
(ترفع الشابة عباءتها وتلفها ثم تمسك بها. تبدو نحيلة الجسم بفستان طويل. تقف وسط الغرفة)
تفضلي الآن. تكلمي، قصي علينا. ماذا تريدين؟
الشابة (صوت خافت مرتجف): انا. . انا أم لسبعة أطفال يا سيدتي. زوجي معلم وراتبه لا يكفينا.
الطبيبة: وبكم تريدين ان أتبرع لكِ؟
الشابة: معاذ الله. .
الطبيبة: معاذ الله. . لماذا يا سخيفة؟ يا حيوانة؟ لماذا تتعوذين بالله؟
الشابة: لم أقصد شيئاً يا سيدتي. انا انسانة فقيرة.
الطبيبة (تصرخ متقدمة من وراء المنضدة): وأنا. . ماذا يعنيني منكِ؟ ماذا تريدين يا صاحبة الفضيلة. . يا محترمة؟
الشابة: سيدتي أتوسل اليك. لا أريد شيئا. أنا. . أنا امرأة مسكينة وحامل. .
الطبيبة: أها. . وصلنا النقطة المهمة. حامل. الأخت الحيوانة. . السخيفة. . حامل! حسناً، وماذا نعمل؟
الشابة: الرحمة يا سيدتي. اني ضعيفة الجسم والأعصاب ولا طاقة لي على تحمل آلام الولادة. لدينا سبعة أطفال.
الطبيبة: وما دخلي أنا في كل هذا؟ يا وقحة، يا سفيهة.
الشابة: أنا تحت رحمتك يا سيدتي. انقذيني يغفر لك الله.
الطبيبة: لا أريد الغفران عن طريق خائنة ومجرمة مثلك. غفران، تقول. يجرمن، ثم يأتين أمامي طالبات الرحمة. ألم تستحي من نفسك؟ ألم تخجلي؟ كيف ستربين أولادك اذن؟ قولي.
(تتقدم حتى تصل أمام الشابة)







قولي. فهميني.

(تمسك بخصلة من شعر الشابة وتهزها عدة مرات)

مجرمة مثلك يجب أن تشنق. ان تقتل حالاً. هل سمعت؟ كلبة وابنة كلب. حقيرة. جبانة.

(تعود الى المنضدة. تكلم الممرضة بهمس)

ادخليها.

الممرضة تشير الى الشابة فتسرع هذه نحو باب اليسار تتبعها الممرضة ثم الطبيبة.

«هن» يلبثن بسكون يتابعن المنظر ويتبادلن الهمسات بعد خروج الشابة والطبيبة. «هي» تجلس متحفزة.

تمر لحظات يُسمع خلالها أنين خافت. تعود الطبيبة من الباب نفسه وتجلس الى المنضدة. يسمعنها تكلم الممرضة)

الطبيبة: الى الخارج. بسرعة. لا وقت لديَّ. لا يهم. صاحية أم مخدرة. الى الخارج أقول لك.

(بعد هنيهات تخرج الشابة وهي تسير كالنائمة، مغمضة العينين وعباءتها على كتفيها والممرضة تسندها في سيرها حتى تصل باب اليمين فتفتحه الممرضة وتدفع بالشابة الى الخارج. تعود الى مكانها قرب المنضدة. «هي» يراقبن كل شيء برعب)

الطبيبة: لمن الدور؟

الممرضة (تشير الى «هي»): أنتِ هناك. قومي.

(تهمس باذن الطبيبة. «هي» تقف وتتقدم الى وسط الغرفة)

هي (صوت مرتجف): سيدتي الكريمة، أنا أم لسبعة أطفال وزوجي متضايق مادياً، ونحن لا نستطيع تربية طفل آخر. ارجوكِ ان تفهمي..

الطبيبة (تقوم): أنا أفهم أحسن منك ومن أبيك. هل تعرفين ذلك؟ هل تعرفين.. أم اجعلك تعرفين الآن؟

(تتقدم نحوها)

هي: أرجوكِ يا سيدتي. أتوسل اليك. لا داعي لكل هذا. أرجوكِ. أنا..

الطبيبة: انتِ ماذا؟ هل نسيتِ؟ هل تعتقدين أني نسيت؟ تكلمي. ماذا لديك؟ حبلى أيضاً؟ وتحبين أن اساعدك على اسقاطه؟ قولي. أليس كذلك؟

(تضرب كفاً بكف) أنا لا أفهم، في الحقيقة، حدود الاجرام هذه، عالم دنس، يزخر بالمجرمين يوماً بعد يوم. ثم.. ثم إنها رقيقة الاحساس. هذه الخائنة. أيتها اللعينة الى يوم القيامة، ماذا أتى بك اليوم الى هنا؟ أيتها..

هي (تقاطعها): يا سيدتي. يا سيدتي، انا لم اقصد والله ان...

الطبيبة (صراخ عال): لا تقاطعيني. لا تقاطعيني. لا تقاطعيني.

(الممرضة تسرع اليها، فتبعدها «هي» الى الوراء قليلاً)

الممرضة: اسكتي ايتها الغبية. لا تقاطعيها. ألم أقل لك؟

هي (تضع راحتها على عينيها): رباه.. أنا آسفة.

الطبيبة (لا تزال تصرخ): متأسفة! متأسفة! أنت متأسفة أيتها اللعينة؟

(تدفع الممرضة جانباً)

دعيها لي.. هذه الحشرة.

(تمسك بها من كتفيها)

أنتِ تثيرين أعصابي عمداً. جئتِ لهذا الغرض. انا أعرف ذلك. ارسلوكِ لهذا الغرض. ولكنك لن تستطيعي يا سافلة، لن تستطيعي. أنتِ حقيرة، أتعلمين؟ أثرتِ أعصابي تلك المرة، وها أنتِ تأتين مرة اخرى. مرة اخرى يا دنسة.

هي: كلا. كلا ليس بهذه الطريقة أرجوك. أنتِ...

الطبيبة (تهزها. صراخ مستمر): لا تقاطعيني. لا تقاطعيني أقول لك. أنا أعرفك جيداً يا دنيئة. أيتها الكلبة القذرة. اسمعيني دون كلام. أنا التي تتكلم وتتصرف وتأمر هنا. أنت وغيرك.. لا شيء.. أنتن لا شيء. كلكن.. لا شيء. أنا... فقط، أنا. هل فهمتِ؟ لا تحكي لي عن وساختك التي تحملينها في بطنك. أنا أعرفها جيداً؛ وأعرف كيف تفتحين ساقيك لكل من هبَّ ودبَّ ثم تأتين أليَّ انا، تستنجدين بي أيتها العاهرة. أيتها العاهرة. كلكن عاهرات... عاهرات. نعم..

(تبصق في وجهها)

هي (تبهت مصعوقة، لحظة ثم تدفع عنها الطبيبة دفعة قوية غير متوقعة، فتتراجع هذه خطوة الى الوراء. تصرخ): لا. لا. لا. أنتِ أيتها اللعينة...

(تتقدم نحو الطبيبة)

لا، أقول لك. أيتها القاتلة المخبولة. أيتها الحشرة السفاكة. أنتِ. أنتِ التي ستفنى.. ستزول.. ستزحف على الأرض تطلب صفحنا. أنتِ أنتِ العاهرة الدنيئة التي تبيع شرفها كل ساعة، لا نحن. لسنا خدماً لكِ أو لآبائك القذرين السفلة. تباً لكِ. تباً لكِ. سترين، لن تغتالي اولادنا بعد اليوم. أبداً، أبداً.

(توجه ضربة عنيفة الى وجه الطبيبة فتتهاوى هذه ساقطة على المنضدة.) □

ستار



عصر القلق أو المأساة أم عصر الانتحار

توفيق صايغ

يوسف الخال

جبرا ابراهيم جبرا

رياض نجيب الريس

■ في آب (اغسطس) ١٩٦٤ , وصل جبرا ابراهيم جبرا الى بيروت كعادته كل صيف، فرحب به الاصدقاء كعادتهم أيضا. وكان بين هؤلاء الاصدقاء توفيق صايغ ويوسف الخال وأنا. جلسنا أربعتنا معا في مقهى «الأنكل سام» في رأس بيروت، قبل ان ننتقل الى مقهى «الدولشة فيتا» في الروشة. وكانت عادة مجالس الادباء في تلك الأيام ان تبدأ في مقهى ثم تنتقل الى مقهى ثان وثالث قبل ان تستقر في مقهى رابع حتى يطلع نهار جديد.

وكان من أسباب حضور جبرا الى بيروت في تلك السنة صدور ديوانه «المدار المغلق». فقررنا الاحتفاء به في جلسة تبدأ الظهر ولا تنتهي الا عند مطلع فجر اليوم التالي. وكان لهذه الجلسة هدف واحد خفي غير احتفالي: ان لا تتناول الشعر والادب عموما، وخاصة وقد أحس الجلساء ان الحديث عن الشعر في تلك الأونة، هو كالحديث عن عزيز غائب: يحزن ولا يفيد.

وكنت أنا الصحافي الوحيد بين هؤلاء الشعراء الثلاثة، ولذلك حضر الورق والقلم بلا استئذان. وكان ذلك قبل انتشار آلة التسجيل. فدونت وقائع هذه الجلسة على أوراق أخذتها من «أبو زكور» النادل الكهل في «الانكل سام» وصديق الادباء وكاتم اسرارهم ومغامراتهم. ولا أدري ما الذي دفعني لتدوين وقائع هذه الجلسة، الا أنني أعرف انه لما انتهت الجلسة بنهاية الليل، أخذ توفيق صايغ (وكان يصدر مجلة «حوار» وقتئذ) لسبب ما هذه الاوراق مني. وفوجئنا في اليوم التالي بتوفيق يوزع على رفاقه الثلاثة نسخا مطبوعة على الآلة الكاتبة من «محضر» هذه الجلسة. محتفظا له بواحدة منها.

ومرت الأيام، الى ان بدأنا منذ سنوات نعد لكتاب عن حياة توفيق صايغ استنادا الى اوراقه الشخصية (كتبه محمود شريح وصدر هذا الشهر بعنوان: «توفيق صايغ: سيرة شاعر ومنفى»). فشحذ الاعلان عن هذا الكتاب همة عدد من اصدقاء توفيق فأخذوا يبحثون بين أوراقهم عن رسائل عنه، أو له، وكان، بالطبع، جبرا بينهم. وقد عثر مؤخرا على نسخة من «محضر» هذه الجلسة بين اوراقه، فأرسلها الي. فدهشت منها، خصوصا انني نسيت كل ما يتعلق بهذا الموضوع، لكوني لم احتفظ بنسخة منها بين أوراقي.

لقد مر على تدوين هذا «المحضر» ٢٥ سنة تماما، وقراءته أعادت اليّ اصوات وضحكات وصور أيام لكأنها عصر ذهبي غابر، رغم ان حديثنا - كما يقول جبرا في رسالته المرفقة مع المحضر - كان عن القلق والمأساة والهزيمة، وكأننا نحدس ونجس بنكبات هذه الأمة بداية بهزيمة ١٩٦٧ ونهاية بحرائق بيروت التي ترفض ان تنطفىء.

وارتأيت نشرها كوثيقة أدبية طريفة لمجالس الأدباء في زمان بيروت المضيء، خاصة وأن توفيق ويوسف قد أصبحا في ذمة الله والتاريخ. وليس لي رأي في أهمية هذا الحوار الرباعي، الا ان فيه قطعة من مناخ تلك الفترة من الحياة الثقافية في الوطن العربي، ولحظات من الحميمية والصداقة التي كانت تربط بين الأدباء كقاسم مشترك أعظم من الشعر كله. فالمحبة والتسامح اللتان عرفتهما العلاقات الشخصية في تلك الفترة أصبحتا نادرتين جدا في هذا الزمان الرديء.

يبقى لي تعليق حول ما قد يثيره هذا الحوار الرباعي من تكرار لمقولة ترددها اوساط كثيرة عن «الناقد»، وهي انها مجلة تمثل استمرارا لتيار الستينات. والسؤال: ما هو فكر الستينات؟ هو فكر قومي قائم على حرية التعبير، قائم على التعددية وحرية الاختيار ومناهض للطائفية والتشرذم، داع إلى تعايش كل التجارب الفكرية والفنية والأدبية من دون قيود ولا حدود. الستينات كان عصر الضياء الادبي، قبل ان ننتقل الى عصر الظلمات الذي نعيشه اليوم، حيث صارت المقاييس فكرية طائفية مذهبية أو قطرية في احسن الحالات، وصار الانغلاق هو السائد، وصار الحجر على الفكر وحرية التعبير هو مقياس الولاء. كانت الستينات عهد الحرية التي لا تخاف. وعهد الحماسة للحياة والكتاب والقلم، والحماسة لحرية الخلق والابداع. «و«الناقد» تريد استرداد قيم وجمال هذا العهد □

رياض نجيب الريس



أو الهزيمة؟

■ **المكان: مقهى «الانكل سام» في رأس بيروت**
■ **الزمان: ظهر السبت ١٥ آب (اغسطس) ١٩٦٤.**

يوسف: نسمع في هذا المقهى (يحرق... اللغة شو سميكة) اغنية لفهد بلان، فما رأيك يا جبرا في هذه الظاهرة الغنائية التعيسة؟

جبرا: لا. لا. فهد بلان مغن هائل. لدرجة ان رياض يظن اني كتبت له قصيدة ليغنيها في الصيف الماضي.

توفيق: ظن رياض خاطىء، لأن جبرا لا يكتب الا لسعاد محمد. (ضحك).

رياض: ليش؟ شعر جبرا يصلح لصوت كصوت فهد بلان فقط.

يوسف: ما فهمت شو بتقصد.

جبرا: يقصد رياض ان شعري اقرب الى روح البداوة الظاهرة في أغاني فهد بلان. والواقع لو كنت اكتب شعرا مقفى موزونا، لكنت كتبت شعرا من هذا النوع وبس.

رياض: تركيب قصائد جبرا موقع ايقاعا يناسب صوتا كصوت فهد بلان، فضلا عن مضمونه.

يوسف: يعدني ما فهمت.

جبرا: يعني رياض ان فيها معاني الرجولة.

توفيق: على سيرة كتابة الشعر للاغنية، هل صحيح، يا يوسف، ما سمعته مؤخرا ان قصائدك ترتل في كنيسة الراعي الصالح؟

يوسف: هذا سؤال واحد بروتستانتي.

رياض: وانا سمعت كمان أن قصائد توفيق تترجم للعربية لتغنى في كنائس الروم الارثوذوكس، لأن شكلها ومضمونها بيزنطي.

يوسف: افرقونا من هالحديث.

جبرا: (مقاطعا) لي ما أقوله عن البيزنطية.

يوسف: أنت أخذت ملاحظتي جد.

جبرا: مش ضروري. ما فرقت الهزل عن الجد.

توفيق: لأن كلام يوسف لا يفرق فيه بين الهزل والجد.

رياض: في الأشياء الخطيرة.

جبرا: عن البيزنطية؛ نحن في عصر بيزنطي عقليا، ولكننا فعلا بعيدون جدا عن الروح التي أوجدت الفن البيزنطي. يعني أن ثلاثة أرباع كلامنا لغو، وليتنا نتمتع بترف البيزنطيين فكرا وخلقا.

رياض: صباح تغني الباصرة.

جبرا: الباصرة غير معروفة في العراق. علمتها لأولادي في بغداد، ولما جئنا القدس سمعنا الأغنية لأول مرة فكان لها معنى خاص.

يوسف: مش شايف هذا المعنى.

رياض: سمعت أن توفيق بطل في لعب الباصرة لأنه يغش.

توفيق: هذا اليوم كنت أقرأ «النيويورك تايمز» فوجدت فيها مقالا عن الكتّاب عن الذين يغشون بلعب الورق. انهم فنانون.

جبرا: أهمية الباصرة انها لا تعتمد على الحظ فقط، فهي كالشعر.

رياض: على أي أساس، مازحا أو جادا، تبني يا توفيق رأيك ان الشعر يعتمد على الحظ؟

يوسف: تسأل توفيق سؤالا عن رأي قاله مازحا؟

توفيق: لا، ما كنت مازحا. الشعر جزء من الحياة، والحياة كلها تعتمد على الحظ.

جبرا: الشعر يعتمد على مزيج من الحظ والسيطرة... والبلف.

يوسف: والبلف كمان يا جبرا؟

جبرا: لاحظ شهرة بعض الشعراء في هذه الأيام.

توفيق: نتكلم عن الشعر لا عن الشهرة.

رياض: الشعر في نظري يعتمد على أي شيء الا البلف.

جبرا: اقصد ان الشعر كلعبة القمار التي تجعل اللاعب يربح أو يخسر. فهنا اللعبة واللاعب مندمجان.

توفيق: جبرا يعرف ما يقوله. ففي ديوانه الجديد يلعب القمار والورق دورا كبيرا.

جبرا: ما في شك. لكن أنا مش شاطر بالبلف.

يوسف: شعريا؟

جبرا: قياسا على ما قلت.

توفيق: يا جماعة مرّ بنا بائع اليانصيب وما اشترينا منه شيئا ونحن نتحدث عن الحظ.

رياض: يظهر أننا نرفض لعبة الحظ... استراحة.

يوسف: ... أظن انتهت الاستراحة.

رياض: هناك ظاهرة في هذه الأيام..

جبرا: (مقاطعا) ظاهرة واحدة وبس؟

رياض: ظاهرة من ضمن عدة ظواهر، واني أسألكم أمرها: هؤلاء الذين يسافرون الى الخارج لـ ٢٤ ساعة ويعودون مبهورين بما يشاهدونه.

توفيق: هذه ظاهرة لا تقتصر علينا، بل تتجاوزنا الى الغربيين الذين يجيئون بلادنا لـ ٢٤ ساعة وينبهرون كما ينبهر بعضنا.

جبرا: ويكتبون كتبا ومؤلفات عنا.

رياض: ويعتبرون بعد ذلك اخصائيين في الشرق الأوسط.

يوسف: أظن ما دفع رياض الى ابداء هذه الملاحظة هو انبهار انسي الحاج بباريس وتوابعها في رحلته الخاطفة الأولى.

توفيق: أعتقد أن قضية أنسي تختلف عما كنا نتحدث عنه.

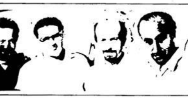
رياض: وأنا كذلك.

توفيق: (مكملا) فأنسي ذو بصر وبصيرة ثاقبين، يقدر أن يرى في ٢٤ ساعة ما لا يراه غيره في ٢٤ يوما.

رياض: بلا تجليط.

يوسف: (يطرقع باصبعيه) أريد أن أسأل جبرا: ما رأيك بالمرأة بعد أن جاوزت الاربعين؟

رياض: دعونا نتحدث عن المرأة اجمالا، بأربعين وغير أربعين. موضوع حلو.



جبرا: ملاحظة رياض لا تقدم ولا تؤخر بالموضوع، لأن رأيي فوق الاربعين هو رأيي دون الاربعين: القلب ليس له عمر. المرأة لا تؤتى الا عن طريق القلب.

رياض: والجنس.

يوسف: واللسان.

توفيق: (صمت ذو مغزى).

جبرا: أفضل أن يحدد السؤال أكثر. كقولك ما رأيك بالمرأة كقولك ما رأيك بالفن؟ أين نبدأ وأين نتنهي؟

توفيق: أو كقولك ما رأيك بالشعر.

يوسف: أنا أتراجع عن السؤال اذا كان مصيره هذا المصير، وأسأل جبرا سؤالا آخر.

رياض: أعتقد ان السؤال الذي طرحه يوسف يستحق منا مزيدا من العناية.

جبرا: أعتقد أن الموضوع قد استنفد.

يوسف: أريد أن أسأل جبرا سؤالا آخر. سمعت أنك في السنة الأخيرة أَعرْتَ الرسم اهتماما اكثر من أي شيء آخر.

رياض: (مقاطعا) أرجو أن نعود الى السؤال الذي لم يجب عليه أحد بعد، وهو المرأة.

جبرا: يمكن الربط بين السؤالين لأن تجربتي في هذا الانصراف الفجائي العنيف الى الرسم اشبه بعلاقة غرامية يتورط فيها الانسان عن شبق والم.

توفيق: اذن فهل وقوعك في حب الرسم حديثا هو تعويض عن وقوعك في حب امرأة جديدة؟

رياض: وينك يا لميعة؟ (لميعة زوجة جبرا).

جبرا: ما من شيء يعوض عن شيء آخر. الأشياء قد تكون متوازية. قد تكون شدة العاطفة في اتجاه معين توازيها شدة عاطفة في خط آخر مواز له.

رياض: انني اتفق هنا مع جبرا في أنه ما من شيء يعوض عن شيء آخر وما من احد يعوض عن أحد آخر. حبك لامرأة معينة لا يستعاض عنه بحبك لامرأة اخرى، فكيف بحبك لصورة أو قصيدة؟

توفيق: أنا اعرف أن رياض سيدور ويدور ليرجع لكلمة حب، ولأنه لا يستطيع أن يستغني عنها خمس دقائق.

جبرا: حب ولاّ شبق؟

يوسف: أنا أعتقد أن فكرة جبرا عن التوازي فيها كثير من التمويه والمسايرة. (جبرا يضحك، يوسف يتابع): فالفن ومنه الشعر طبعا هو في الأساس تعويض.

رياض: أعتقد أن كل عملية خلق فني هي عملية تعويض بحد ذاتها.

جبرا: أنا لا أوافق على هذه النظرية الفرويدية. فالخلق الفني هو في الأغلب عملية تقطير وتصفية وتكثيف. فالقصيدة الغزلية الكبيرة مثلا، هي بتركيز التجربة لا التعويض عنها.

يوسف: جبرا معه حق في كلامه اذا كان يفهم بكلمة تعويض ما فهمه فرويد. انما انا قصدت من كلمة تعويض أن الفنان عندما يشعر بالخلق فلأنه شعر بأن هناك شيئا ناقصا أو موجودا يريد التعويض عنه، أو مشوها يريد أن يعيد خلقه كاملا.

جبرا: الى حد ما. ولكن تجربتي في الرسم، الدافع يكاد يكون في معظمه منبثقا من الداخل نحو حاجة بصرية غريبة. فأنا أريد ان أعين الاشكال، اذ يتخذ شعوري شكلا تجريديا مقلقا لا يتصل بمواضيع الجوع والعطش أو الحب والشبق.

رياض: ولكن هذا الشعور المقلق، ألا يقارن بشعور حاجة الفنان مثلا الى امرأة؟

جبرا: هذه مجرد مقارنة شعرية لا أكثر. ولكنها ليست تحديدا للتجربة. واذا كان هناك ما هو قريب اليها فهو الموسيقى الصرف.

رياض: ولذة عملية الخلق الفني (بما أن حديثنا ما زال يجري على نطاق فرويدي) ألا تقارن باللذة الجنسية؟

جبرا: ربما. ولكن هناك ما هو ادق منها بكثير: تجربة الذين أخذوت «الفسكالين». تشتد قوة الرؤيا وتأخذ الالوان بالسطوع والوهج في العين الداخلية، فينصرف المرء بحسه كله الى تلك النشوة الرؤيوية التي نعرفها لدى كبار الفنانين والانبياء. كما سيؤيدني توفيق، ارجو.

توفيق: الواقع أن السؤال كله أتردد في الاجابة عليه، لأنه يطلب المقارنة بين اللذة الجنسية ولذة عملية الخلق الفني. وانا لا أجد لذة في عملية الخلق الفني.

رياض: وهل تجد لذة في العملية الجنسية؟

توفيق: الظاهر ان اختباري يختلف عن اختبارك. نعم أجد لذة.

يوسف: أنا أخالف رأي توفيق.

رياض: وأنا كذلك.

جبرا: وأنا كذلك، لا سيما في الرسم.

يوسف: هناك فرق جوهري في النوع بين لذة عملية الخلق واللذة الجنسية. الأولى عملية الهية والثانية حيوانية.

رياض: أعتقد أن العمليتين الهيتان.

يوسف: (متابعا) فاللذة الجنسية هي حاجة آنية وزائلة وزائفة، في حين أن لذة العمل الفني هي تكميل لعملية خلق الله للكون.

رياض: والجنسية كذلك. ألا تعتقدون أن الحاجة الى الخلق الفني دافعها بالاساس حاجة جنسية؟

جبرا: لا.

رياض: أعتقد ان جواً من النفاق بدأ يسيطر على اجوبتنا.

يوسف: غلطان، فأنا مثلا أقرف بعد العملية الجنسية.

توفيق: وكثيرون من قرائك يقرفون بعد قراءة نتاج عملية الخلق الفني.

يوسف: (متابعا) أما بعد عملية الخلق الفني فاني أشعر بوجودي.

جبرا: (بعد صمت وشرود) بعد الجنس البشر يحزنون، بعد الخلق الفني يفرحون.

يوسف: عظيم، جبرا!

توفيق: ألا تظنون أن أحد الأسباب للحزن بعد الجنس، والفرح بعد الخلق الفني، هو ان العملية الأولى فيها مجابهة بين الانسان والانسان، والعملية الثانية فيها مجابهة بين الانسان وفكره وصوره؟

■ انتقلت الجلسة الى مقهى «الدولشة فيتا» في الروشة

■ الزمان: مساء ذلك اليوم نفسه.

يوسف: بمناسبة تغيير مكان جلوسنا اقترح أن نغير الحديث. عندي موضوع أحب أن اطرحه عليكم

من «الناقد» الى كتابها

■ هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذكر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكتاب بكل عناوينه حدثاً صحافياً يفرض محتواه، ومن الحرية قضية غير مسلّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورأياً أمراً حيوياً يهم القاريء اللامهتم عادة بالأدب، فيصل الى كل بيت، ويناقش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وان تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و «الناقد» لا تنشر الاّ لكتّاب عرب - (إلا فيما ندر ويحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم، وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية عن أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو ان تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب اكبر قدر من ابداعات الكتاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء اصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وان كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وتنشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فأن أيّة مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة اخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكاتب لظروفها وسعة صدر القاريء بها □

معنى أن يكتب فلسطيني أدبا بالعبرية

نوري الجراح

■ ما معنى ان يكتب فلسطيني، تحت الاحتلال، رواية بالعبرية؟

ما معنى أن يقف فلسطيني ويقول: أنا مواطن اسرائيلي؟

ما معنى ظاهرة «انطون شماس»؟

هل اللغة وسيلة ايصال واتصال، وبالتالي مجرد أدوات يستعملها بشر في التخاطب. كلما احتاجوها أخرجوا مفرداتها من جيوبهم و«سفّوها»، كما «تسفّ» آلة وقودها وراحوا يتفاهمون، ثم اذا ما أدوا غاية التخاطب والتفاهم تفلوا حثالتها وصمتوا؟

وضع تاريخ الانسان بالكلام المرفوع الى درجة الكتابة. وعاش الانسان ثوانيه ودقائقه وسنواته بالكلام. عبّر عن حاجته وعن أفكاره بالكلام. كانت مشاعره وافكاره واكتشافته الأولى في غيابة نفسه، الى أن نطق فقالها، وعمّمها. في البدء كان كلامه صوتاً، وخلال تجربته الطويلة تحول الى مفردات، ولو لم يحدث هذا التطور من التصويت الى الكلام، لظلّ الانسان هباء، ولربما باد.

الانسان إذن هو الكلام. واللغة التي هي جامعة كلام، هي نسيجه وفقهه، وفيها تتبدى هويته. كلام له هوية هو كلام شعب. لغته. وعلى مرّ التاريخ، قديماً ووسيطاً، وحديثاً، كان عزل شعب عن لغة، هو أقصى درجات العزل لشعب عن هويته. وأمّا فرض لغة غريبة على شعب له لغته، فهذا معناه أن الفعل هنا يستهدف تصفية لغة هذا الشعب، أي تصفية خصوصياته، من أجل إكسابه شخصية جديدة هي شخصية اللغة المسيطرة.

هذا كان يحدث ابان الحروب التي ينتصر فيها فاتح، فتتحول لغته الى لغة رسمية، بهدف تحويل «المفتوحين» الى رعايا يكملون امبراطورية الفاتح، أو دولته. وفعل الابدال، هنا، يهدف في جوهره قمع عناصر المقاومة لديهم. وأبرز هذه العناصر هو عنصر اللغة. ففي اللغة هناك الآراء والأفكار والتعاليم، والديانة والتشريعات والنظم، وغالباً ما يكون الفاتح يدين بديانة أخرى، وله أفكار وآراء أخرى، ولديه تشريعات ونظم مختلفة باحتلاله يحلها محلّ، تلك، بلغة الفرض ولنا في النموذج الروماني مثالاً ساطعا، فالرومان ضمّوا الى امبراطوريتهم وأدخلوا في سياقهم الفكري شعوبا بأكملها، بعضها شعوب لها حضارتها وتاريخها العريقان.

وحتى النماذج المخففة من الاحتلال كالنموذج العثماني فقد فرض هذا الاستعمار المقنع بالدين على العرب اللغة التركية، فتحولت اللغة العربية الفصحى في الحواضر الرئيسية الى لغة يقتصر تداولها على المساجد.

وفي العصر الحديث، هنالك نموذج فظيع الأثر هو النموذج الاستعماري الاوروبي الذي أدى فرض لغته وثقافته على افريقيا الى انقراض لغات بأكملها، وتحولها الى مستحاثات «يداريها» و«يحافظ» عليها في مختبرات الغرب علماء الانثربولوجيا واللغات القديمة، بصفتها أثراً بعد عين! والحصيلة قارة من الشعوب تتكلم اللغتين الانكليزية والفرنسية، قارة قلقة ممزقة الشخصية.

هذا المدخل سقته لأتوصل الى النموذج الذي أثار السؤال وهو «العبري». فالشتات اليهودي الذي أقام دولة اسرائيل على أنقاض دولة فلسطين فرض، بدوره، ويحاول ان يستكمل فرض اللغة العبرية، لغة «اليدش» على سكان الدولة يهوداً من ثقافات ولغات مختلفة، وعرباً فلسطينيين. فالاسرائيليون الذين طردوا القسم الأكبر من السكان العرب بدءاً من العام ١٩٤٨ بواسطة التهجير وتنظيم المذابح، يبدو أنهم توصلوا الى خلق هجين ثقافي عربي، وان كان محدوداً، يدين الى «الثقافة العبرية»، مع تلوينات محلية فلسطينية، وقد قدم لنا هذا الهجين كاتباً معبراً عنه هو انطون شماس، الذي يكتب أدبه بالعبرية ويعتبر نفسه مواطناً اسرائيلياً، ولكنه يطالب بتحسين أوضاع ما يسميه وتسميه دولة اسرائيل بـ «الأقلية العربية»، مسلّماً بوجود هذه الدولة تسليماً كاملاً والى الأبد!

انطون شماس الذي يقف تحت السقف النظري لحزب العمل نشر مؤخراً رواية بالعبرية هي آرابسك. مرّ ظهورها الخطير على حياتنا الثقافية العربية مرورا عابرا. بمعنى أنها لم تلفت انتباه المثقفين العرب. لم يُطرح السؤال حول مغزى ان يكتب فلسطيني أدباً بالعبرية!

لمن كتب انطون شماس؟ ماذا أراد ان يقول؟ كيف قاله؟ وبأية واسطة؟

أولا بأول نقف على التساؤل الرابع لنتبين قيمة اللغة العبرية بالنسبة الى فلسطيني تنحدر ثقافة مجتمعه العربي من وتتجلى بواسطة لغة تعتبر من أغنى لغات العالم وأكثرها تركيباً، ليس قياسا الى فقر اللغة العبرية، وإنما قياسا الى اللغات الغنية والعريقة، الصادرة عن حضارات رسخت، وعن تطور لم ينقطع لفنون القول والكتابة. ناهيك عما تمتاز به العربية من مرجعيات كفلت لها الحفظ والرسوخ وعلى رأس هذه المرجعيات كتاب عظيم هو القرآن.

أنطون شماس اختار اللغة العبرية ليبدع أدباً. لا العبرية القديمة، فهذه لم تعد موجودة، ولكن العبرية التي يتكلمها ويكتب بها اليوم اليهود الاسرائيليون وحسب، على اعتبار ان اليهودي الفرنسي ما زال يكتب بالفرنسية، واليهودي الاميركي بالانكليزية، والالماني بالالمانية. اما اليهودي العربي، وخصوصاً في فلسطين قبل الاحتلال فإن اللغة العربية ظلّت تشكل بالنسبة إليه لغة التداول خارج الكنيس، واستخدام العبرية حتى عشية الاحتلال اقتصر لديه على ممارسة الطقوس الدينية مثلما هو الحال بالنسبة الى يهودي بروكلين. ولعل أقرب مثال الى تلك العبرية هو

المثال اللاتيني. فاللغة اللاتينية تستعمل فقط في الطقس الديني للكنيسة اللاتينية، واللغة العبرية التي كان يؤدي يهود فلسطين والمنطقة العربية بواسطتها طقسهم الديني، صارت بعد قيام الدولة العبرية لغة محكية، في حين كتب الأدباء اليهود في المنطقة أدبهم بالعربية. ليس فقط لأن الانتشار في المحيط كان يتطلب ذلك، وإنما ايضاً وأساساً لأن اللغة العبرية كانت فقيرة فقراً مدقعاً، ولا علاقة لها بالحياة.

اللغة العبرية الراهنة التي يكتب بها أنطون شماس والأدباء الاسرائيليون هي العبرية الأثرية نفسها وقد أجريت عليها إصلاحات كبيرة، ولقّحت بكلمات ومرادفات من اللغات الانكليزية والفرنسية والألمانية والروسية لتتغلّب على الموات الذي أصابها. فالصهاينة وجدوا ان بعض ما له علاقة بالعصر يمكن ان يجدوه في المزيج اللغوي الجديد الذي صنع لاحقاً لغة دولة اسرائيل. وكان لا بد من التهجينات الكثيرة، والمضحكة أحياناً حتى تقوم لغة. وهو ما كان. فكلمة جامعة مثلا تحولت من (يونفرستي) الى (يونيفرسيتا). وكلمة طلاب من (ستيودنت) الى (ستيودنتيم) أي ادخلت عليها (يم) الجمع. واختصاراً فإن العبرية الحديثة تألفت من مزيج لغوي قوامه الأساسي السلافية واللاتينية والجرمانية، في حين تتعايش مع هذه اللغة لغة أخرى غير رسمية هي لغة اليدش، ولكن هذه اللغة تتعرض الى انقراض تدريجي في صراعها مع اللغة الرسمية.

ولو شئنا ان نقدم تعريفاً لـ (اليدش) فسوف يأتي على النحو التالي: لهجة من لهجات اللغة الالمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها اليهود في الاتحاد السوفياتي وبلدان أوروبا الوسطى وتكتب بأحرف عبرية.

أنطون شماس إذن، يكتب أحاسيسه ووجدانه وفكره وتصوراته باللغة العبرية لغة الانتلجنسيا الاسرائيلية الطالعة من الخليط، الصانعة لهذا الخليط أيضاً، بلغة السلطة، سلطة القانون العنصري، والقانون المحبط للآمال الانسانية العميقة، يكتب باللغة التي فُرضت فرضاً، ولفقت تلفيقاً. لأننا لو ألقينا نظرة متفحصة على الكيان الصهيوني القائم، لوجدنا ان اليهود الشرقيين من عراقيين ويمنيين ومصريين وسوريين ولبنانيين وغيرهم، ما زالوا حتى اليوم يبدون في سلوكهم غير متكيفين مع الكيان الصهيوني ثقافة واقتصاداً، واجتماعاً. هؤلاء ظلوا في حالاتهم وأوضاعهم العفوية والحميمية عرباً، يحنّون الى المواطن الأولى وثقافاتها. فاليهودي العراقي يغني المقام العراقي ويصنع الأكلات العراقية ويتذكر العراق، ويلقن طفله على مستوى الأداء الانساني ما تعلمه هو في العراق. وهذا اليهودي، عندما يشاء أن يشتم، فهو يشتم باللهجة العراقية ويشعر بإزاء الكيان الخليط بغربة وجودية كبرى. وغالباً ما يتكلم اليهودي الشرقي العربي في منزله في الكيان الصهيوني اللغة العربية، فهي الأكثر تعبيراً عن نفسه ووجدانه.

وقد تنبه أكاديميون اسرائيليون وفيهم صهاينة عرينون الى الخلل الفادح الذي تسببت به اللغة الملفقة للمجتمع الاسرائيلي. وقامت دعوة الى تعلم العربية الهدف منها تأصيل الوجود في المحيط العربي، على اعتبار ان أصول اللغة العبرية موجودة في العربية نفسها.

ولعل سبباً آخر يتضافر مع السبب الرئيسي المتمثل في هجنة اللغة العبرية السائدة اليوم، ويمنع قيام لحمة ثقافية اسرائيلية حقيقية، هو القانون العنصري، والعرف العنصري، وهما يجعلان من الكيان الاسرائيلي على كل صعيد شقين كبيرين تتخللهما صدوع وشقوق عديدة هما: السفارديم والاشكيناز.

تحتشد في الرواية سلسلة طويلة من الحكايات تروي أوضاع وأقدار ومصائر شخصيات فلسطينية ويهودية من القرن الثاني عشر حتى مذبحة صبرا وشاتيلا في صيف عام ١٩٨٢ في بيروت. وتنقل الرواية قارئها من فلسطين الى الاميركيتين، رجوعاً الى المتوسط في تداخل للأزمنة. استقى انطون شماس بعض احداث روايته، أو لنقل أحداثها الرئيسية من روايات شفوية هي بمثابة سير شخصية لعدد من أفراد عائلته وعائلات أخرى. وصاغ من الشفوي والمكتوب بأسلوب فانتازي الأحداث والمصائر الانسانية.

يكتب انطون شماس في روايته تاريخ العين والانطباع، ويسجل خصوصاً ما يناقض البطولي ما يكشف عن الرضوخ، قبل ان يكشف عن التحدي. أيضاً ما يروج لأفكار عن الناس، استقاها وعالجها قبل أن يتحقق من معانيها وخلفياتها، أو هو أخذ بها ليصوغ خطابه الوسطي، الداعي، الى تفريغ القاعدة من سطوتها، واخضاعها للاستثنائي بالمطلق. ولكن القاعدة نفسها غير مطلقة وغير نهائية، وغير وحيدة. وبالتالي، فان قاعدة ثقافية وروحية وانسانية، لنفترض أنها «الفلسطيني» في انتمائه العربي، ظهرت استثناءً مهزوما في فلسطين في فترة تاريخية، بفعل تحول استثناء هو «اليهودي» الى قاعدة كسرتْ قاعدةً وحولتها الى استثناء. سوف يجعلنا هذا نقف لنتأمل في معنى هذا الصراع، وفي النتائج التي سيفضي اليها مستقبلا.

ان المسألة هنا شديدة الصلة بالذاكرة، فانطون شماس الذي يفلح في الاستعانة بالذاكرة ذاكرته، وذاكرة المكان وشخوصه، ليصوغ عالمه الروائي لا يجد ما يقنعه في تلك الاستمرارية القوية لهذه الذاكرة، بل انه بتقنيات تتطلب الإثارة، تقنيات توحي بأنها اجتمعت لشماس من مطالعات متنوعة وغزيرة قديمة وحديثة. رواية قرية هي قريته المسيحية منذ العصر الصليبي الذي مرّ عليها، وحتى الاحتلال الاسرائيلي في العام ١٩٤٨، وبتحديد أدق حتى سنتين بعد هذا الاحتلال، هو عام مولد شماس.

ولكن الأعوام التالية على العام ١٩٥٠ والتي شهدت تعقيدات القضية الوطنية الفلسطينية ونهوض كفاح وطني داخلي وخارجي قاده الفلسطينيون عقوداً، ودفعوا لقاءه أثماناً انسانية غالية وخلفوا وراءهم وأمامهم وفي كل مكان حلّوا فيه مسيرة الآلام الباهظة هذا التاريخي، تاريخ اكتشاف الذات بعد تغييبها، ونهوضها بعد سقوطها، وتمكنها بعد غلبتها يبقى لدى انطون شماس بياضاً، بلا شخوص، ولا حياة، ولا جغرافيا. تاريخ تستبعده رواية ارابسك. تعفي نفسها منه، لتتحول. إنه يلجأ الى تلك الذاكرة ليلغيها، ليحقق انقطاعه عنها، ليتوصل الى صياغة جديدة لشخصيته لا تؤهله الا ليكون خارجها، متحققا في نفي نفسه الى نفس اخرى. ولغته الى لغة أخرى ومستقبله الى مستقبل آخر. ان يكون انطون شماس الاسرائيلي المسيحي بعد ما كان انطون شماس الفلسطيني.

لمن كتب انطون شماس؟
ماذا أراد أن يقول؟
كيف قاله؟
وبأية واسطة؟

وهكذا فإن حلقة «الدبكة الشمالية» التي أقامها القرويون في روايته، من أجل استعطاف واستمالة المحتلين الاسرائيليين، تتحول الى تعبير مزدوج المعنى، فهي تؤشر على امكانية الاستجابة، والتعايش المؤقت مع المحتل وكذلك على واقع يمكن ان يتغير بكل ما ينذر به التغير من انقلاب.

رواية «أرابسك»، هي في النهاية رواية ذاكرة حكايات في حكاية تحاكي في حلميتها وخرافيتها ووقائعيتها «ألف ليلة وليلة» أو نموذج القص فيها، فلكلور أدبي تبريري، ماضوي، رغم شكله الحديث يعرض السقطة ويترك موضوعها مفتوحاً على السقوط، ومختتماً به. رواية تتصفح الماضي لا لتتخلص من تبعات الحاضر وحسب وإنما لتزوّر تاريخ ما يحصل فلسطينيا وتنظر لخيانة الذات. لتكون خيانة الذات بنماذجها السابقة نموذجها المعدل الجديد لدى شماس: «أفلاوي» اسرائيلي. أي انتساب، وأية هوية بائسة.

وإذا ما نحن أضفنا الى هذا المعنى، فكرة الكتابة بالعبرية، فإن السؤال عن الهدف لا يكفي ان ينحصر بـ «الى من تتوجه الرواية»؟ وهي بالطبع إجابة واحدة لا احتمال آخر لها: «الى الاسرائيليين». وعندي ان لا فرق ◁

بين اسرائيلي وآخر، ما دام جواز السفر هو الذي يحدد المعنى النهائي للمسألة.

إذن ما معنى أن يتحول شماس الى اسرائيلي ما دام خطابه الأدبي بمضامينه المختلفة ومنها السياسي والاجتماعي لن يكفل له أكثر من أن يكون جزءاً من كل يلغيه، ليُحققه في نسيج غير نسيجه؟ ليحققه عبرياً.

لا اظن ان شماس سوف يحدثني عن حضارية موقفه الذي يستوعب شعباً آخر، يتعايش معه شعبه. فالمسألة هنا بجوهرها الصريح مناقضة لكل تعايش. فالتعايش يتحقق بين طرفين متكافئين، طرفين لا يتسلح أحدهما لإلغاء الآخر هذا لو أقرينا بمسألة حسم الصراع العربي الاسرائيلي بالتعايش. ولكن حتى هذه المعادلة تبدو غير ممكنة لأن «النموذج الشماسي» يقدم لنا نفسه صورة للفلسطيني في مستقبله الاسرائيلي أي مسخاً. وليس كل فلسطيني شماساً بالضرورة!

فشماس الذي يكتب أدبه بالعبرية يشكل استجابة خطرة فهو كمباد لا يتحقق إلا بواسطة لغة المبيد، وكأن فعل الاستجابة هنا لدى شماس ليس إلا توكيدا على حضارية المبيد، وعلى اعتبار لغته هي اللغة الصالحة للتعبير عن الوجدان والشعور والتصورات العميقة، على اعتبار ان شماس يكتب أدباً، وليس بحثاً سياسياً، لا يخضع الا للغة العقل والحساب.

باستطاعة شماس ان يكتب بأي لغة يحب، لو لم تكن الشروط التاريخية التي يعيشها شعبه هي شروط صراع مع عدو يسعى الى إلغاء هوية الفلسطينيين، وتدمير الكيان الذي تتألف منه حياتهم.

شماس لم يكتف بأن رأى وتابع من موقعه كعربي مصادر الهوية بالمعنى الاجرائي كيف زور الاسرائيليون أسماء الشوارع والبلدان والاماكن وكيف سرقوا جزءا غير يسير من التراث الفلسطيني ونسبوه الى أنفسهم، وقد ترافقت عملياتهم هذه مع عشرات المذابح التي نظموها للفلسطينيين في بلادهم، وتعقبوهم بها أينما حلّوا بهدف اخضاعهم نهائياً، لم يكتف شماس بأن رأى وصمت، وإنما أهداهم ذاكرته، ليتخلص من عذاب الازدواجية، ليحل اشكالية ان يكون جسدم اسرائيليا وروحه عربية.

يخطر لي ان أصور المسألة هكذا، او ليتها كانت هكذا، فشماس حقيقة صورة تصلح ان تكون نموذجاً لأنطونات أخرى، ظاهرة محدودة لكنها موجودة. واذ ألمحت آنفاً أن شماس يقف تحت السقف النظري لحزب العمل الاسرائيلي، فإنما لأشير من خلاله الى ظاهرة يؤلفها أدباء ومثقفون فلسطينيون نشطوا وينشطون من خلال منابر أسستها لهم النقابات العمالية الاسرائيلية (الهستدروت) كان آخرها مجلة «لقاء» الفصلية ويديرها محمود حمزة غنايم وهو شاعر وصحافي، ويشاركه في تحريرها أدباء اسرائيليون. غنايم وزملاؤه ينادون باللقاء والحوار من منطلق «حضاري»، ومن وجهة هؤلاء، فإن كل من لا يقف تحت هذا السقف، فهو «لاحضاري» وهو غوغائي، واهم. فاسرائيل باقية الى الأبد، ولم يتبق أمام الفلسطيني غير ان يطرح فكرة الحوار والتلاقي والتعايش... أمّا كيف يتحقق هذا الأمر، فله تخريجات عديدة. تُشكل تخريجة شماس إحداها.

تتوجه الرواية «أرابسك» اذن الى قارئ اسرائيلي تخاطبه بلغته وتلبس لبوس خطابه. حاملة اليه شذرات ومواقف من شخصية أخرى. تنتمي الى خلفيات مختلفة. ظلّت غامضة عليه. لا نستطيع ان نعتقد ان الرواية رسالة شعب الى الاسرائيليين، ولكنها رسالة انطون شماس اليهم طلب انتساب شخصي الى المجتمع الاسرائيلي. بهذه الحدود يجب ان تقرأ «أرابسك» التي اغفلت كما ألمحنا آنفاً المضمون الأساسي للرسالة الفلسطينية التي يفترض بها ان تخلخل الوعي الاسرائيلي، لو كان من ضرورة الى مثل هذه الرسالة. ان تفكك الخطاب الاستعماري للكيان الاستيطاني، ان تصوغ حقائق أربعين عاماً من الانقطاع ووعي الانقطاع، من الالم ووعي الالم، من الاقتلاع ووعي الاقتلاع، من النفي ووعي النفي، ومن الاخطاء ووعي الأخطاء، هذا لو شاء الفلسطينيون ان يفوضوا من يقدم مثل هذه الجردة، مرفوعة كظلامة الى مصدر الظلم!

رواية انطون شماس لا تخلخل، ولا تفكك بحيويتها الحضارية، وبتماسكها الفكري وبانسانيتها الشاسعة الحائزة على مقومات الشخصية المستقلة، خطاباً كالخطاب الصهيوني،. انها تساوي في محصلتها البعيدة بين النقائص المصطرعة منذ قرن وعلى نحو قوي منذ نصف قرن، من خلال وحدة أقدار مزيفة، يلفقها وعي مشروخ، وازدواجية في الانتماء، جرّب صاحبها ان يحسمها لصالح «الاستلاب».

فكتابة نص ابداعي يحوي على الوجدان والفكر والشعور والتصورات، وتنخرط فيه الذاكرة انخراطا كبيراً، بلغة المحتل. هذه بحد ذاتها، مهما كان مضمون هذا الخطاب، اشكالية كبرى. فاللغة ليست رقماً أو أداة وانما هي روح. والعلاقة مع اللغة هي أكبر من فكرة «العلاقة»، لأن اللغة تسمح في النهاية في تشكيل الكائن، أي انه يتنفسها، يصوغ روحه وذاكرته بواسطتها. انها الجزء المعبر عن حيويته وفاعليته، ولا يمكن ان نتصور علاقة مع الكلمات مفرغة من الحب. في هذه العلاقة لا بد نعثر على الحب والايثار والاختيار والحيل. فاللغة هيَ الكينونة. لا سيما في الأدب. والسؤال هو كيف استطاع شماس ان يقيم مثل هذه العلاقة مع اللغة العبرية؟!،

لقد قدم انطون شماس نفسه في أواخر العام الماضي الى جمهور التلفزيون البريطاني بصفته اسرائيلياً. ونشرت جريدة « Lettres » في ملحق أدبي خصص للأدب العربي أربع صفحات لشماس بصفته فلسطينياً.

وعلى شماس ان يحسم لنا هذه الازدواجية حتى نتمكن مستقبلا من تحديد أكبر في مساءلته! □

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩

النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى مطلع العام ١٩٩٠، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

بين اسرائيلي وآخر، ما دام جواز السفر هو الذي يحدد المعنى النهائي للمسألة.

إذن ما معنى أن يتحـول شماس الى اسرائيلي ما دام خطابـه الأدبي بمضـامينه المختلفة ومنها السياسي والاجتماعي لن يكفل له أكثر من أن يكون جزءاً من كل يلغيه، ليُحققه في نسيج غير نسيجه؟ ليحققه عبرياً.

لا اظن ان شماس سوف يحدثني عن حضـارية موقفه الذي يستوعب شعبـاً آخر، يتعايش معه شعبه. فالمسألة هنا بجوهرها الصريح مناقضة لكـل تعايش. فالتعايش يتحقق بين طرفين متكافئين، طرفين لا يتسلح أحدهما لإلغاء الاخر هذا لو أقرينا بمسألة حسم الصراع العربي الاسرائيلي بالتعايش. ولكن حتى هذه المعادلة تبدو غير ممكنة لأن «النموذج الشماسي» يقدم لنا نفسه صورة للفلسطيني في مستقبله الاسرائيلي أي ممسخاً. وليس كل فلسطيني شماساً بالضرورة!

فشماس الذي يكتب أدبه بالعبرية يشكل استجابة خطرة فهو كمباد لا يتحقق إلا بواسطة لغة المبيد، وكأن فعل الاستجابة هنا لدى شماس ليس إلا توكيدا على حضارية المبيد، وعلى اعتبار لغته هي اللغة الصالحة للتعبير عن الوجدان والشعور والتصورات العميقة، على اعتبار ان شماس يكتب أدباً، وليس بحثاً سياسياً، لا يخضع الا للغة العقل والحساب.

باستطاعة شماس ان يكتب بأي لغة يحب، لو لم تكن الشروط التاريخية التي يعيشهـا شعبه هي شروط صراع مع عدو يسعى الى إلغـاء هوية الفلسطينيين، وتدمير الكيان الذي تتألف منه حيواتهم.

شماس لم يكتف بأن رأى وتابع من موقعه كعربي مصادر الهوية بالمعنى الاجرائي كيف زور الاسرائيليون أسماء الشوارع والبلدان والاماكن وكيف سرقـوا جزءاً غير يسـير من الـتراث الفلسطيني ونسبوه الى أنفسهم، وقد ترافقت عملياتهم هذه مع عشرات المذابح التي نظموها للفلسطينيين في بلادهم، وتعقبوهم بها أينما حلّوا بهدف اخضاعهم نهائياً، لم يكتف شماس بأن رأى وصمت، وإنما أهداهم ذاكرته، ليتخلص من عذاب الازدواجية، ليحل اشكالية ان يكون جسدم اسرائيليا وروحه عربية.

يخطر لي ان أصور المسألة هكذا، اوليتها كانت هكذا، فشماس حقيقة صورة تصلح ان تكون نمـوذجاً لأنطونات أخرى، ظاهرة محدودة لكنها موجـودة. واذ ألمحت آنفـاً أن شماس يقف تحت السقف النظري لحزب العمل الاسرائيلي، فإنما لأشير من خلاله الى ظاهرة يؤلفها أدباء ومثقفون فلسطينيون نشطوا وينشطون من خلال منابر أسستها لهم النقابات العمالية الاسرائيلية (الهستدروت) كان آخرها مجلة «لقاء» الفصلية ويديرها محمود حمزة غنايم وهو شاعر وصحافي، ويشاركه في تحريرها أدباء اسرائيليون. غنايم وزملاؤه ينادون باللقاء والحوار من منطلق «حضاري»، ومن وجهة هؤلاء، فإن كل من لا يقف تحت هذا السقف، فهو «لاحضاري» وهو غوغائي، واهم. فاسرائيل باقية الى الأبد، ولم يتبق أمام الفلسطيني غير ان يطرح فكرة الحوار والتلاقي والتعايش... أمّا كيف يتحقق هذا الأمر، فله تخريجات عديدة. تُشكل تخريجة شماس إحداها.

تتوجه الرواية «أرابسك» اذن الى قارىء اسرائيلي تخاطبه بلغته وتلبس لبوس خطابه. حاملة اليه شذرات ومواقف من شخصية أخرى. تنتمي الى خلفيات مختلفة. ظلّت غامضـة عليه. لا نستطيع ان نعتقد ان الرواية رسالة شعب الى الاسرائيليين، ولكنها رسالة انطون شماس اليهم طلب انتساب شخصي الى المجتمع الاسرائيلي. بهذه الحـدود يجب ان تقرأ «أرابسـك» التي أغفلت كما ألمحنا آنفـاً المضمـون الأسـاسي للرسالة الفلسـطينية التي يفـترض بها ان تخلخـل الوعي الاسرائيلي، لو كان من ضرورة الى مثـل هذه الـرسالة. ان تفكك الخطاب الاستعماري للكيان الاستيطاني، ان تصوغ حقائق أربعين عاماً من الانقطاع ووعي الانقطاع، من الالم ووعي الالم، من الاقتـلاع ووعي الاقتـلاع، من النفي ووعي النفي، ومن الاخـطاء ووعي الأخـطاء، هذا لو شاء الفلسـطينيون ان يفوضوا من يقدم مثل هذه الجردة، مرفوعة كظلامة الى مصدر الظلم!

رواية انـطون شماس لا تخلخـل، ولا تفكـك بحيويتهـا الحضارية، وبتماسكها الفكري وبانسانيتها الشاسعة الحائزة على مقومات الشخصية المستقلة، خطاباً كالخطاب الصهيوني. انها تساوي في محصلتها البعيدة بين النقـائص المصطرعة منذ قرن وعلى نحو قوي منذ نصف قرن، من خلال وحدة أقدار مزيفة، يلفقها وعي مشروخ، وازدواجية في الانتماء، جرّب صاحبها ان يحسمها لصالح «الاستلاب».

فكتابة نص ابداعي يحوي على الوجدان والفكر والشعور والتصورات، وتنخرط فيه الذاكرة انخراطا كبيراً، بلغة المحتل. هذه بحد ذاتها، مهما كان مضمون هذا الخطاب، اشكالية كبرى. فاللغة ليست رقماً أو أداة وانما هي روح. والعلاقة مع اللغة هي أكبر من فكرة «العلاقة»، لأن اللغة تسمح في النهـاية في تشكيل الكـائن، أي انـه يتنفسهـا، يصـوغ روحـه وذاكـرته بواسـطتها. انها الجزء المعبر عن حيويته وفاعليته، ولا يمكن ان نتصور علاقة مع الكلمات مفرغة من الحب. في هذه العلاقة لا بد ان نعثر على الحب والايثـار والاختيار والحيل. فاللغـة هّي الكينونـة. لا سيما في الأدب. والسؤال هو كيف استطاع شماس ان يقيم مثل هذه العلاقة مع اللغة العبرية؟!

لقد قدم انطون شماس نفسه في أواخر العام الماضي الى جمهور التلفزيون البـريطاني بصفته اسرائيلياً. ونشرت جريدة « Lettres » في ملحق أدبي خصص للأدب العربي أربع صفحات لشماس بصفته فلسطينياً.

وعـلى شماس ان يحسم لنا هذه الازدواجية حتى نتمكن مستقبلا من تحديد أكبر في مساءلته! □

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩

النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكّلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية المتسابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية، واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى مطلع العام ١٩٩٠، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

عبد السلام العجيلي:
النخبة العربية تعاني الازدواجية



تتكلم عن الحق وتعمل للباطل

هشام عجي

عبد السلام العجيلي:
قاص وشاعر وروائي، ذو تجربة غنية راسخة في مجالات أدبية متنوعة، تؤهله لأن يتحدث بثقة في هذه المجالات، ولكن هذه المحاورة معه لا تتناول الشؤون الأدبية إنما تتناول الفكر العربي المعاصر. وهي محاورة تبين أن المبدع المتميز هو بالتالي المتمتع بالوعي الفكري النفاذ.

ـ ما هي في رأيك رسالة الفكر العربي اليوم؟

ـ إذا كان للفكر العربي اليوم رسالة يطلب منه ان يؤديها، أو عليه أن يؤديها، فهي ان يبصر العرب الذين لا يزالون بأغلبيتهم غافلين، بحقائق العالم الذي يعيشون فيه وبواقع هذا العالم. ميزة الفكر الصحيح هي ادراك الخوافي الكامنة تحت الظواهر وادراك المسببات التي ادت الى الوقائع، ثم قيام هذا الفكر بالمحاكمات التي يستدل بها على الآتي مما يراه في الحالي. اذا استطاع الفكر العربي المعاصر ان يبين للعرب الخوافي والمسببات، وان يصور لهم ما هو آت من خلال تصرفاتهم الحالية إذا استمرت على ما هي عليه، ويصور لهم ما يمكن ان يصلوا إليه اذا ما غيروا تصرفاتهم بما يتطابق مع منطق العصر الذي يعيشون فيه، وأن يفعل هذا وذاك بطريقة مقنعة وحاثة ودافعة الى التغيير، فانه يكون قد أدى رسالته تأدية جيدة.

ـ هل ترون ان الفكر العربي المعاصر يعالج مشكلات الحياة العربية، والى أي درجة يوفق في ذلك؟

ـ ما من شك في أن رجال الفكر العربي المعاصر يحاولون معالجة مشكلات حياة أمتهم وشعوبهم في دراساتهم وممارساتهم، غير أن المشكلة هي في درجة معايشة رجال الفكر هؤلاء لتلك المشاكل حتى تكون معالجتهم ناجحة أو على الأقل ذات قيمة. ما أراه ان الفكر العربي المعاصر ◁

بعيد عن المعايشة الكافية لمشكلات الحياة العربية لأن حملة هذا الفكر بعيدون عن حياة الشعوب إذا لم يكن بالمنشأ والمنبت فبالتربية والدراسة والتعلّم. أعني ان حملة الفكر العربي المعاصر هم في غالبيتهم، اذا لم يكونوا بكاملهم، قد عاشوا حياتهم الواعية في جو بعيد عن أجواء الغالبية العظمى من ابناء شعوبهم، وتعلموا علماً غريبا على معارف هذه الشعوب سواء بمصادر هذا العلم أو بميادين تطبيقه. فأطروحات الدكتوراه وما دونها كانت حتى زمن قريب ينالها الدارسون العرب في قضايا فكرية غربية وبمناهج وأساليب غربية. واذا كان ثمة تحول في الزمن الأخير نحو دراسات مواضيع عربية فهذا التحول يكون دوماً بتأثير المشرف الغربي الذي يدفع طلابه دفعا نحو دراسة فكر قومه أو تراثه أو تطوره الاجتماعي. مفكرونا لا يشق لهم غبار في التعمق في دراسات كانت وهيغل وماركس ولكن من ترى منهم عنده أي المام بالمباحث الاسماعيلية مثلا أو بهجرات العشائر البدوية وبتقسيمات هذه العشائر وتقاليدها؟ في هذه القضايا الأخيرة التي تقوم على دعائمها الحياة العربية المعاصرة نحن عيال على الباحثين الغربيين من موضوعيين ومُغرضين، فكيف يمكن للفكر العربي المعاصر ان يعالج مشاكل الحياة العربية المعاصرة إذا لم يكن معايشا لها كل المعايشة؟

لقد نفى الشيخ محمد عبده في أيامه على «حضرات المفكرين» كما أسماهم انهم اكثروا من دراسة الفنون الأدبية ومطالعة أخبار الأمم واحوالهم الحاضرة فتولدت في عقولهم أفكار جليلة ظنوا ان كل افراد الأمة قادرون على فهمها، وطالبوا هؤلاء الأفراد بأن يطبقوا هذه الأفكار على حياتهم، ففشلوا بهذه المطالبة، لأنهم لم يدركوا طبيعة الأمة التي يريدون ارشادها، وان هناك فرقا بين ما يفكرون هم فيه وبين قابلية الأمة على تطبيقه. يشير محمد عبده بهذا الى التباين بين عقلية مفكري زمانه وعقلية الأمة التي هم منها، تباين يؤدي الى فشل دعوة التغيير اذا لم تكن مرفقة بادراك كامل لمشكلات الأمة، وهو الادراك الذي لا يتأتى الا عن التصاق المفكر بأمته التصاقاً حقيقياً وكاملاً.

وأنا استشهد بمحمد عبده لأنه بنفسه يعد المثال الصالح لرجل الفكر الذي استطاع ان يؤثر بفكره في وسطه ويعالج مشكلات الحياة في زمنه علاجاً ناجعاً. انبثق هذا المصلح من صميم الشعب المصري وعاش حياته دارسا في الأزهر وموظفا ومناضلا وقاضياً ومعلماً، وحين تعرض لمشكلات الحياة المصرية في زمنه في الدين والسياسة والاجتماع وفي الكتابة الأدبية والعلمية، عالجها من منطلقات محلية إسلامية ومصرية وعربية، دون ان يغفل عن القيم المهمة في الحضارة الغربية، غير ان هذه القيم كانت تأتي عنده في المحل الثاني. وهذا الذي جعل معالجته لتلك المشكلات صحيحة وناجحة.

وأستطيع ان استشهد برجل فكر ثانٍ انطلق من منطلق القاعدة الجماهيرية في زمنه فأحدث تحولاً كبيراً في الحياة العربية في زمانه استمر تأثيرها إلى اليوم هو الامام محمد بن عبد الوهاب. هذان المثالان يبينان تأثير الفكر إذا كان معايشا للمشكلات معايشة حقيقية وهما كافيان للدلالة على سبب ضعف تأثير الفكر العربي المعاصر في معالجة مشكلات الحياة العربية اليوم، لأن هذا الفكر يقصر معالجته على دروس نظرية في كتب ومقالات لا تمس غير الندرة من ابناء الأمة، وقلّ ان تهم محتوياتها هؤلاء الأبناء. وحين تخرج هذه المعالجة النظرية الى ميدان التطبيق، في تأليف أحزاب سياسية أو الاستيلاء على السلطة، فان تطبيقها يكون هجينا لأن أسسه مستمدة من نظريات بعيدة عن روح الشعوب المطبقة عليها، مستجلبة من عوالم مختلفة في عقلياتها عن عقليات هذه الشعوب، وليس من وراء هذا إلا التمزق أو التقهقر أو النكبات.

ـ ما هو تأثير القيم في السلوك الفردي والاجتماعي؟



العرب التحقوا بالمجتمع الاستهلاكي عن طريق الطفرة لا عن طريق التطور

ـ يقدر تأثير القيم بقدر الايمان بها. ما من أحد ينكر سموّ قيم مثل الصدق والايثار والعدالة، ولكن كم من الناس يؤمن ايمانا صادقاً بهذا السموّ الى درجة أن يتنازل من أجله عن المنفعة الشخصية أو يقبل ان يعرض نفسه للخطر من أجلها؟ ولا شك بأن ايمان الفرد بالقيم الخيرة يدفعه الى سلوك مستقيم قد يقلل من فائدته الشخصية المباشرة ولكنه ينتهي، إذا كان سلوك كثرة الأفراد في الجماعة من نوعه، الى فائدة المجتمع بأسره، ثم الى فائدة للفرد نفسه بصورة غير مباشرة وتالية.

ـ كيف تستطيع توصيف القيم التي تؤثر في توجيه سلوكنا نحن؟

ـ اذا كنت تعني القيم التي يجب ان نستهدي بها لنسلك الطريق القويم فان توصيفها يمكن الوصول اليه بمعرفة مضاداتها التي أثرت فينا تأثيراً سيئاً وأوصلتنا الى ما نحن فيه من حال غير حميدة. الزيف يملأ حياتنا. حكامنا مثلا يرفعون لنا شعارات لا يؤمنون هم بها. ولا يطبقون منطوقها على أنفسهم، فهم يكذبون علينا ونحن نقابل كذبهم بالنفاق والتزلف وبنظم الملاحم في تمجيد مساوئهم. لا خروج من هذه الحال الا بالعمل بضده، أي بالصدق. صدق الحاكم في عمله وفي تبيين ما يعرف من اخطار تحيق بشعبه، وصدق المحكوم بمجابهته أرباب السلطان بأخطائهم وعدم التستر عليها. ونحن قصيرو النظر، نؤثر المنفعة الوقتية ولو كان على حساب مستقبلنا الشخصي ومستقبل الجماعة التي نحن منها، وعلاج هذه الحال بتحكم العقل في قضايانا الشخصية والعامة والايمان بقيمة التخطيط وبمعطيات العلم في هذا المجال. ونحن ماديون مادية وضيعة تنازلت عن مقومات الحياة النفيسة التي عرف بها اسلافنا، وذلك نتيجة لاستبهارنا ببهارج حضارة الغرب ومظاهرها. وعلاج هذه الحال يكون بمعرفة ان تراثنا ليس تخلفاً كله وان حضارة الغرب لها جذور معنوية في السلوك والعقائد بحسن ادراكها والاستفادة منها لئلا يكون اندفاعنا نحوها انتحاراً وامحاءً، بهذا الاسلوب وامثاله نستطيع توصيف القيم السامية التي يجب أن تؤثر فينا مكان القيم الدونية التي هي مؤثرة فينا في الحاضر:

ـ إن قيم الحق والخير والجمال، لدى العربي، تعيش فقط على مستوى الخطاب النظري، أما على مستوى الممارسة العملية فنجد شيئاً آخر. كيف نستطيع تفسير، ومن ثم تجاوز، هذه الازدواجية؟

ـ أعتقد أنك تقصد بسؤالك العربيَّ المعاصر. اذا صح هذا فان أمره لا ينطبق على العربي وحده في الزمن الحاضر وانما هو حال انسان العالم الثالث بصورة عامة في هذا الزمن. ربما استرعت هذه الازدواجية نظرنا في الانسان العربي لأنها تتناقض وحاله في عصور ماضية معينة من تاريخه، وليس كل العصور. من أهم أسباب الازدواجية المذكورة في نظري هو التحاق العربي بالمجتمع الاستهلاكي الحديث عن طريق الطفرة لا عن طريق التطور. الحياة في المجتمع الاستهلاكي خلقت للانسان ضرورات معاشية كاذبة ولكنها ملحة، ولا يمكن الاستغناء عنها، وهي بمجموعها ضرورات مادية نحتاج للحصول عليها الى امكانيات قل ان تتوفر بالعمل السليم في الطريق القويم في الجو المتخلف الذي نعيش فيه. ومن هذا حصل التجاوز مع القيم الخيرة والقفز فوق الاعتبارات الأخلاقية. السويديون، مثلا، يعيشون في أرقى مستويات المجتمع الاستهلاكي ولكنهم لا يزالون يعتبرون، بصورة عامة، الكذب عاراً والسرقة جريمة والرشوة خيانة، كحالنا حين كانت حاجاتنا قليلة نستطيع الوصول اليها بالجهد الشريف والعمل المستقيم. ذلك انهم بلغوا الدرجة التي وصلوا اليها في عالم الحضارة الحديثة عن طريق التطور الذي لاءم بين تغير العقلية للفرد وهي تغير شروط حياة الفرد والجماعة، أما نحن فالكذب والسرقة والرشوة لا تزال ممنوعة عندنا بالقانون الذي يندر ان يطبق، ولكنها أصبحت مقبولة في المفهوم العام للفرد وللمجتمع، وذلك للسبب الذي بينته آنفاً.

ولا بد من القول ان ما أشرت إليه من عيش قيم الحق والخير والجمال

لدى الذي في مستوى الخطاب النظري، ينطبق على فتئيه الذي يخطبون ويتكلمون من أبناء المجتمعات العربية. أعني عن النخبة. هذه النخبة، إذا كانت في دست السلطة فهي تتكلم عن الحق وتعمل للباطل، وعن الحرية وتكبلها بالاغلال، وعن الجهال وترتكب كل البشاعات. أما اذا كانت النخبة من المفكرين الذين يكتبون ويحاضرون فهي ت؟؟ ؟؟ الخير باللسان من ناحية بها تهلل للأشرار وتمجد شرورهم من ناحية أخرى. وما عدا النخبة، فبقية افراد المجتمع قل ان تمارس الازدواجية. انها تمارس الفضائل دونها ضجة، أو تمارس الرذائل دون ان تكذب مدعية العفة والفضيلة.

كيف نتجاوز هذه الازدواجية؟ لقد اتسع الخرق على الراقع. في رأيي ان أحسن وسيلة ان تثوب النخبة الى رشدها وتمارس اول القيم الخيرة وأفضلها، وهي الصدق، الصدق في القول وفي العمل. انها بهذا تضرب المثل لسواد المجتمع، وحين تفعل، سيسير سواد المجتمع وراءها الى الصالح والمفيد.

ـ من أجل قراءة «صحيحة» للتاريخ العربي، هل نستطيع اعتباره تاريخ شعوب أكثر مما هو تاريخ طوائف وقبائل، أم العكس؟

ـ ليس التاريخ العربي واحداً. الطوائفية ـ وليس الطائفية ـ والقبلية وامثالها حالات تفرضها متطلبات الدفاع عن النفس والحفاظ على النوع في الوطن العربي الواسع الذي تتبعثر فيه الجماعات العربية، حين لا يكون نظام سياسي ي حكم يؤمن الأمن والسلامة للفرد والمجموع. العرب قبليون في البادية، وطوائفيون في المدينة المفردة التي لا تنعم بقانون حكم موحد يضم مجموعة من المدن مترابطة سياسيا. وهم شعوب حين يكونون افرادا في هذه المجموعة من المدن والأمصار التي تسمى دولة. وحين تكون الرابطة أقوى من رابطة العشيرة والطائفة والدولة الضيقة الحدود فهم أمة، مثلهم حين وحدهم الاسلام في أول عهده تحت راية فكرة مثالية اقترنت مثاليتها النظرية بالقدرة العملية.

لست مع التعميم في وصف العرب بأنهم هكذا أو هكذا. أوجدْ لهم الشروط المناخية الملائمة تجدهم تحولوا من قبليين الى أفراد شعب أو بناة أمة.

ـ هل يمكن بناء مجتمع عربي معاصر، اذا ما اعتبرنا ان عقلية «العشيرة» هي المحرك الرئيسي للسلوك عند الانسان العربي؟

ـ راجع الجواب على السؤال السابق. لست معك في اعتبار عقلية «العشيرة» هي المحرك الرئيسي للسلوك عند الانسان العربي. فرضت عقلية العشيرة نفسها أمداً طويلاً لأن العربي لم يجد البديل الذي هو أصلح منها للحفاظ على سلامة نفسه والحفاظ على جنسه.

الثأر مثلا هو أحد مظاهر العقلية العشائرية في البوادي العربية. ولكن الأخذ بالثأر طيلة أيام حكم الخلفاء الراشدين وفي مجمل الحكم الأموي

النخبة مدعوة الى الصدق في القول وفي العمل

اضمحل لأن السلطة كانت تتعقب القاتل الى أقصى إصحراء لتطبق عليه حكم القانون الذي هو الشرع. ومثل ذلك نراه في المملكة العربية السعودية حاليا لأن القاتل يقبض عليه ويعاقب في وقت قصير لا يترك مجالا للعشيرة ان تطبق مفاهيمها بأخذ الثأر. اما حين يكون تطبيق القانون ضعيفا ومسترخيا وخاضعا لأساليب لا تقنع أصحاب الحق بالنزاهة فان العشيرة لا تلبث ان تعود الى مفاهيمها بأن تأخذ الثأر بيدها، كما هو جارٍ في البلدان العربية التي تطبق القانون المدني تطبيقا لا يتلاءم مع عقلية المجتمع الحالية.

ومثال آخر نجده في البلدان العربية التي تحكم بأنظمة حزبية. فالمفهوم الحزبي تغلب في كثير من الجوانب على المفهوم العشائري. نجد أخاً حاكماً وأبن عمه أو أخاه في السجن أو محكوما عليه بالاعدام. ونجد ابناء، بدافع التربية الحزبية، يغلبون التوجيهات الحزبية على عاطفة البنوّة أو على رابطة القرابة العشائرية. قد لا يكون وراء هذا دوماً دافع مثالي، وانما دافع نفعي أو رهبة من بطش أجهزة النظام. ولكنه يدل على ان العشيرة يمكن ان تغلب بعقلية أخرى، سواء كانت عقلية قريبة من المثالية او بعيدة عنها. وما من شك انه يمكن بناء مجتمع عربي معاصر خير اذا استطعنا خلق الظروف المهيئة لهذا البناء، الظروف التي تكون بديلا صالحاً عن العشائرية.

ـ برزت في العالم العربي، في الربع الأخير من هذا القرن، ظاهرة «الأنا» الفردية بشكل حاد، وعلى حساب «الوعي» العشائري الذي تمحص بشكل ما في الطوائف والاحزاب وغيرها.

إلى أي درجة نستطيع أن نعتبر هذه الظاهرة نتيجة لتغير أو لتأرجح نظام الانتاج؟

ـ علينا أن نتذكر ان ظاهرة «الأنا» التي تتحدث عنها ليست مقتصرة على العالم العربي، فحركات الرفض في المجتمعات الغربية، وصرعات الهيبيين والبونك والكاسرين، كلها ألوان لهذه الظاهرة التي يعرب فيها الأفراد عن تمردهم على مواصفات المجتمع وحب الاستقلال الفردي المحتقر لمصلحة المجموع. غير أن هذه الظاهرة محدودة الأثر في الغرب وتبقى العقلية الجماعية هناك والروح المدنية هي المسيطرة. اما في العالم الثالث، والعالم العربي جزء منه، فان ظاهرة الأنا أخذت شكل استجرار النفع الفردي على حساب نفع المجموع. وكان ما سميته أنا وعياً عشائرياً أحد ضحايا هذا الاستجرار، ومن ضحاياه أيضاً مصلحة المجموع أيا كان شكل هذا المجموع، بلدا أو حكومة أو شعباً أو أمة. ومرة أخرى أرجوك ان ترجع الى جواب على سؤال سابق، وهو السؤال رقم (٥) في هذه المرة، لتعلم رأيي في تأثير نظام الانتاج، وهو ما أشرت اليه أنا بالمجتمع الاستهلاكي، على هذه الظاهرة في العالم كله، وفي الشكل الذي تتظاهر به في العالم العربي بصورة خاصة. □

صدمة الحجارة

دراسة في قصائد الانتفاضة

عبد العزيز المقالح

عبد العزيز المقالح، شاعر وناقد من اليمن، رئيس جامعة صنعاء. له عدد من المجموعات الشعرية والكتب النقدية.
«الناقد» تنشر دراسته هذه في جزئين.

■ هل حان الوقت للنظر في هذه القصائد «الحجرية» نسبة الى الحجر الفلسطيني الذي أبدعها وأطلقها من حناجر بعض الشعراء حيناً، ومن قلوب بعضهم حيناً آخر؟ وهل تمتلك البنية الفنية لهذه القصائد ما يجعلها فعلا ابداعياً خلاقاً يوازي ذلك الفعل الانساني الخلاق الذي صدرت عنه؟

ومهما يكن نوع الاجابة على مثل هذه التساؤلات فان الاقتراب من هذه القصائد بغية تحديد الملامح الرئيسية للموقف الذي عبرت عنه أمر يقتضيه الاهتمام العربي الشامل بثورة الحجارة وما يتصل بها من ابداع مستلهم من المناخ الحاد والحار الذي خلقته بعد سنوات طويلة من الانطفاء والانكفاء. واذا كان بعض هذه القصائد قد اكتفى بأن يكون الصرخة المباشرة لذلك الحدث العظيم فان عدداً منها قد حاول ان يرتفع الى مستوى اللحظة التاريخية محتفظاً بقيم الشعر وعناصره الجمالية.

ويلاحظ منذ البداية ان الشعر الذي كان عليه ان يكون سابقاً ومستشرفاً لفعل الجماهير ومحرضاً على المقاومة قد أصبح تابعاً، وان الثورة الشعبية بحجارتها وأطفالها قد فاجأته، وجعلت الشعراء أنفسهم في حالة من الاندهاش مما أفقد بعضهم القدرة على التلقائية والتفاعل الواعي والانفعال الوجداني بما حدث، فكانت قصائدهم تعبيراً وصفياً وساذجاً عن أثر المفاجأة وليس عن أثر الحدث الكبير. كما لم تكن في لغتها المباشرة قادرة على الالتحام مع موضوعها بعمق يعزز من صدق المواجهة المتحدية، ويزيد من مساحة التحريض. صحيح ان معظم القصائد التي صدرت عن الانتفاضة حتى الآن تسعى الى تمجيد التجربة والى شجب واستصغار شأن العدو بكل أسلحته المتطورة، لكن ذلك كله يمكن ان يندرج تحت مستويات كثيرة من النثر ولا يكاد يرتفع الى الدرجة الثانية مما كان يسمى بالنثر الفني، وتبقى التجربة أكبر وأهم من التعبير عنها حتى في تلك الاشراقات القليلة التي حاولت ان تكون أعمق من مجرد الصراخ والاعلان المؤقت عن الانتفاضة.

والى ان يتمكن الشعر العربي الراهن من كتابة الصلوات الحقيقية في محراب الثورة الشعبية في فلسطين، وحتى يتمكن الابداع العربي بأشكاله المختلفة من تمثل ما حدث بكل أبعاده ومعاناته واحتمالاته واشاراته فان قدراً من الشعور الحاد بأهمية مواكبة الميلاد الفلسطيني الجديد يغري باستجلاء وربما استعراض بعض هذه النصوص الشعرية من خلال قراءة انطباعية عاجلة.

وأراني قبل الخوض في هذه المقاربة الانطباعية عن قصائد ثورة الحجارة مضطراً الى تقديم نموذج لعمل نثري لا علاقة له بالشعر أو بما يسمى بقصيدة النثر، وصاحبه الكاتب الاذاعي الكبير الأستاذ عبد التواب يوسف، وهو لا يدعي بل لا يظن أنه يقترب من الشعر أو يحاول أن يكونه. وهذا النموذج الاذاعي الناضج الذي حاول صاحبه الهروب من المباشرة فجاء تعبيراً فنياً يتحدى عشرات القصائد التي قيلت في المناسبة. والبرنامج يتألف من أربع فقرات وعنوانه (العصر الحجري) وتبدأ الفقرة الأولى منه في العصر الحجري عندما كان الانسان الأول يقذف من يهاجمه من الوحوش المفترسة بالحجر، وتنتهي الفقرة الرابعة عند الطفل الفلسطيني المعاصر وهو يقذف الحيوان الاسرائيلي المتوحش بالحجر كما كان يفعل الانسان الأول تماماً:

- ١ -

علاقة الانسان بالحجر تبدأ مع بداية تاريخ الانسان.. عاش في كهف حجري، وكان الحجر هو اداته الوحيدة.. خاصة حين يهاجمه كلب أو وحش مفترس.. كان يقذفه بالحجر من بعيد.

- ٢ -

تعامل أصحاب الحضارات مع الحجر بطريقة مختلفة. . انهم يبنون منه الاهرامات والمسلات في مصر، وهم يقيمون به السدود في اليمن. . وهم. . وهم. . لكنهم ظلوا اذا هاجمهم كلب أو وحش قذفوه من بعيد بالحجر.

- ٣ -

سألوا الكاتب الايرلندي الشهير جورج برنارد شو عن تصوره للحرب الثالثة. قال إنه لا يقدر على تصورها ازاء المخترعات الحديثة من أسلحة حرب ايدروجينية وكيمائية. لكنه يؤكد ان الحرب العالمية الرابعة سيكون سلاحها الحجارة. ويبدو أننا قد بدأنا الحرب الرابعة قبل الثالثة في أرض فلسطين. . لأن الانسان اذا هاجمه كلب أو وحش قذفه بالحجر.

- ٤ -

كان الفنان الكبير مايكل انجلو ينظر الى قطعة الحجر ويقول إن بداخلها تمثالا حبيساً يطالبه بأن يخرجه من داخله. وكان بود أطفالنا أن يفعلوا فنا مثل فن مايكل انجلو من الحجر. لكن. . ما ذنبهم والانسان ليس بيده اذا هاجمه كلب أو وحش الا ان يقذفه بالحجر.

***

هذا اختزال أمين للبرنامج الاذاعي الذي تألف مع أربع فقرات تتخللها الموسيقى التصويرية. وهو ما يجعله يترك في النفوس من الايحاء ما لا تستطيع ان تتركه عشرات القصائد التي توهم أصحابها أنهم قد أحسنوا بها صنعاً الى الانتفاضة الباسلة وحاولوا أن يستجيبوا للمعاناة الصاعدة التي عبر عنها اطفال الحجارة وعبرت عنها جماهير الشعب العربي في فلسطين. وفي حين صعدت الانتفاضة وشدت ولا تزال تشد اليها ملايين البشر، هبطت القصائد الرديئة ولم تستطع ان تشد اليها سوى الحبر الأسود الذي سقطت في قاعه الدامس.

مجد الحجر

في كتابه (مواجهات الصوت القادم - دراسات في شعر السبعينات) يقول الشاعر الناقد حاتم الصكر: «ان التحولات الجذرية في القصيدة لا تصنعها المشاكسة أو الجدل والمخالفة، فالانجاز هو المحك، وهو الاضافة الحقيقية». وأستطيع هنا، قبل الحديث عن قصيدته (مجد الحجر) وهي من أهم قصائد الانتفاضة - كما سنرى - ان أضيف الى قوله السابق إشارة أخرى وهي أن الأحداث العظيمة وحدها لا تصنع القصيدة ما لم يكن هناك شعراء حقيقيون يتمثلون تلك الأحداث ويجسدون عطاءها. وما أكثر القصائد الرديئة التي أساءت الى حدث عظيم عندما اكتفت بتسجيل صورته الخارجية من بعيد. وأعتقد ان بعض القصائد التي قيلت في هذه المناسبة العظيمة - مع التأكيد على حسن نية أصحابها وصدق مشاعرهم - لم تكن تختلف كثيراً عن تلك القنابل الدخانية التي كان الجلادون من جنود اسرائيل يلقونها في وجوه أبطال الثورة الفلسطينية.

وإذا صح أن القصيدة - كما ذهب الى ذلك «أراجون» الشاعر المقاوم - تبدأ عندما يفهم الشاعر، يفهم الموضوع الذي يريد التعبير عنه، ويفهم الطريقة التي يريد التعبير بها، اذا صح ذلك فان كثيراً من الشعراء الذين سارعوا الى كتابة القصائد عن الانتفاضة الشعبية في الأرض المحتلة «لم يفهموا». واذا كانوا قد فهموا الانتفاضة، واستوعبوا أبعادها الوطنية والقومية فانهم لم يفهموا الطريقة التي يجسدون بها ذلك الفهم أو أنهم لم يصبروا على قصائدهم حتى تنضج وتعطي ثمارها الشعرية المكتملة. وتجري اشارة «ارجوان» الى اشارة أخرى ربما كانت أكثر قدرة على تحديد ما أريد التعبير عنه في هذا المجال، وهي لأحد أساتذة النقد الأدبي الحديث (هيوبلت تين) الذي يقول انه قد (يوجد عشرة من الموهوبين يعبرون نصف تعبير عن الفكرة العامة، ويحيط بها اثنان أو ثلاثة من العباقرة الذين يعبرون عنها بتمامها). ومنذ قرأت قصيدة «مجد الحجر» للشاعر حاتم الصكر وعندي احساس عميق وبريء من المبالغة أو المجاملة، بأنه واحد من الاثنين أو الثلاثة الذين أشار «تين» الى أنهم يحيطون بالفكرة ويعبرون عنها بتمامها. فقد استطاعت قصيدته القصيرة أن تنهض بمهمة الفهم المطلوب لكتابة قصيدة تستوعب في أقل قدر من الكلام وأقل مساحة من الزمن معنى الحدث وأبطاله ودلالته.

بعض قصائد الانتفاضة لا يختلف كثيراً عن القنابل الدخانية الاسرائيلية

ولن نفيض في تناول هذه الأبعاد التي جسدتها القصيدة اذ يكفي أن نشير الى أنها تتألف من أربعة مقاطع، وأن المقاطع الثلاثة الاولى هي جوهر القصيدة بينما يبدو المقطع الرابع والأخير ملصقاً أو بابا للخروج. والماضي هو زمن المقطع الأول، بينما الحاضر هو زمن المقطع الثاني. أما المقطع الثالث فزمنه الماضي، وهذا التقسيم الفج لأزمنة المقاطع الثلاثة تقسيم خارجي لأن «كان» و «يكون» تتداخلان في معنى حميم:

كان الرهان على حجر
ان يطلعَ الطوفانُ من طفلٍ، رأى ملكا بلا ثوبٍ
فصاح. . وأشعل النيرانَ في غابٍ تبيس. . ،
واندثر

كان الرهان على حجر
فاضت به الأرحام دهراً في المنافي. .
ثم وارته التراب. .
فأزاح شاهده. . وسار يجرر الأعمى
ويمنحه البصر.

غنيٌّ هو هذا المقطع بالغنائية، وغني بما هو أهم بهذا الاستخدام البارع للأسطورة التي تتداخل بالنص الشعري لكي تصبح جزءاً منه، بل تصبح هي النص الشعري نفسه. انها اسطورة ذلك الطفل الذكي الذي رأى الملك عارياً بعد ان أوهمه الخياط بأنه يرتدي ثوباً حريرياً نادراً. وبدوره أوهم الملك حاشيته وأبناء شعبه انه يرتدي ذلك الثوب المزعوم حتى جاء الطفل الصغير وفضح اللعبة. هل أدركتم أهمية الأسطورة هنا، ودلالتها على ما حدث ويحدث الآن في فلسطين؟ هكذا يأتي التعبير الشعري عن دور الطفل الفلسطيني الذي رأى القوة الاسرائيلية عارية من الجبروت المستعار، رآها بعينيه البريئتين هشة منخورة فمضى يقذفها بالحجارة كما تقذف الزانية الخارجة على شريعة العقل والبشر.

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة وهو في صيغة الزمن الحاضر، زمن الطفل الجديد الذي يزيح شواهد القبور ليعيد الحياة الى الشعب المدفون تحت تراب الأهمال ويحرره من العمى كما صنع السيد المسيح:

تتكور القبضات واحدة. . وأخرى. .
ثم عشرا. .
ثم الفا. .
ثم تعلو. . كي تزلزل نخلة. جرداء. . ،
يستشري بها حلم الثمر. .

وبعد هذه الذروة التعبيرية التي يحتشد فيها الراهن بكل أفعاله المتوهجة واحتمالاته التي تتحول معها النخلة الجرداء الى أحلام مثمرة، نعود مرة أخرى الى الماضي من خلال المقطع الثالث حتى لا يقطعنا ما يحدث عن الصلة بالواقع الأخر الذي لا يزال حاضراً بكل قبائله ولغاته، وحتى لا تمنعنا رؤية الحركة المدهشة في الأرض المحتلة من رؤية الجمود المندثر ◁

بالكآبة والصمت في بقية الأقطار العربية:

كان الرهان على قبائل بائدات

وعلى كلام أعوج اللكنات، يقعي

في غيوم كاذبات

(كلما مرت سألنا:

أين وعد الماء؟

جارتنا..

وراحت لسماء الآخرين..

ورمتنا بهباء..)

كان الرهان على خيول باركات

في الظلام

في براري الخوف..

غطاها الكلام

فاستجارت بصغير وحجاره..

ثم غطت.. وهي تستجدي السماء..

وكما سبقت الاشارة من قبل، فان الفصل بين أزمنة القصيدة من الصعوبة بمكان، فهي تتداخل وتتنافر بتداخل الأفعال وتنافرها. أما عن المقطع الرابع والأخير في القصيدة والذي سبقت الاشارة أيضاً الى كونه ملصقاً بالقصيدة التي كانت قد انتهت في المقطع الثالث، وبالرغم من انه يحتوي على قدر كبير من الشعر الا أنه ضرب من الهتاف الخارجي الذي لا يضيف شيئاً الى القصيدة التي استوت واكتملت بالمقاطع الثلاثة السابقة. وهذا هو المقطع الرابع والأخير:

يا صغار الوطن الواقف كالسيف

طويلا..

ورهيفا..

اسمعونا لغة اخرى.. خذونا

قمراً يمشي على الأرض..

وكفا.. ورغيفاً..

ارسموا فوق خراب القهر فجرا

شارة النصر

وكونوا

برقنا الآتي: رسولا للمطر

فالرهان اليوم في قبضة طفل..

صاح: لا

وهو يعلي.. مجدنا..

مجد الحجر.

٢٠.

أجمل قصائد سعدي يوسف هي تلك التي يكون فيها متوازنا مع نفسه بين الشعر والسياسة

ان على القصيدة من حيث هي نشاط ابداعي يتناغم فيه الوجدان والعقل واللغة ان تتشكل في مجال التجربة الحيوي، وأن تنطلق من فعل الزمان والمكان، وأن تصاغ بمهارة تجعل الحدث الموحي أكثر اكتمالا وحضوراً. وذلك لأن القصيدة الجيدة هي تلك التي تكتسب ألقها واتقادها من تجربة الشاعر وأفعاله، ولأن القصيدة التي لم تشارك في صنع الحدث تعجز عن الصعود به ومعه الى الذروة وتتحول الى بنية لغوية وبلاغية تعتمد الزخرفة اللفظية وتدور حول نفسها بمجموعة من الصور والتداعيات الهشة - وليس غريباً أن يحدث ذلك فقد كانت البلاغة العربية دائماً مكتفية بذاتها راضية بالكلمات عن المعنى وبصورة التعبير عن التعبير. وفي الشعر تأخذ البلاغة مداها مكتفية في كثير من الحالات بالصوت عن الفعل وبالمشبه به عن المشبه، وصار الشعر في أحسن حالاته وفي أسوأ حالاته معاً ظاهرة فنية صوتية تتأرجح بين اللامنطق والمنطق الخالص. وقد كانت قصائد الحجارة باستثناء بعض النماذج القليلة واقعة بين براثن البلاغة اللفظية من جهة والمباشرة الصارخة من جهة ثانية. والسبب - في تقديري - لا يستوجب المزيد من التفسير والتحليل بقدر ما يستوجب ادراك حقيقة أن الشاعر لا يجهد نفسه في التقاط جزئيات قصيدته من خلال التجربة والمعاناة ويكتفي باستخدام رصيده اللغوي من حيث هو تركيب انشائي خطابي لا علاقة له بالواقع الا من خارجه مهما حاول الشاعر - بوعي أو بدون وعي - ان يثبت من خلال موضوع القصيدة استجابته للهمّ العام، كما هو الحال مع ثورة الحجارة وهي في صميم الهم القومي وفي صدر انشغالاته.

ولا أريد أن أكرر هنا ما اختزلته مقدمة الجزء السابق من هذه القراءة وأعود مرة أخرى الى الاقتراب من القصائد التي جاءت استثناء - في هذا السياق - عن القاعدة السائدة لقصائد المباشرة والتزويق البلاغي. وأمامي الآن قصيدة (أنه يجي) للشاعر سعدي يوسف الذي حاول أن يدخل الى التجربة من أصغر جزئيات الثورة خصوصية وهو الطفل «يجي» رافع الراية وحامل الحجر في وجه الدبابة:

راياتُ يجي، ثوبك المنخوب بالطلقات

يجي في البراري

في قطرة الماء التي انسكبت على قدمين

وانسربت بأفئده الصغار

رايات يجي التي تعبر الأنهار والطرق التي اكتظت

وتدخل في منازعنا مضرجة السرار

من بيت ابراهيم

من عبد الرحيم

وماء رام الله تأتينا:

أغزة هاشم في البرق،

أم هذي كتائبنا مدججةً **تلوح مع البراري؟**

هذا هو المقطع الأول من قصيدة سعدي يوسف، وهو كبقية القصيدة التي تتألف من ثلاثة مقاطع غير متساوية، وكلها تؤكد بما لا يقبل الشك ان سعدي يضع يده دائماً على أهم أسرار القصيدة السياسية أو النضالية، لأسباب كثيرة منها وأهمها أنه شاعر سياسي أو بترتيب آخر للوصف لأنه سياسي شاعر فالسياسة والشعر تتوزعانه بالتساوي، وقد يطغي احياناً أحدهما على الآخر، لكن أجمل وأهم قصائده هي تلك التي يكون فيها سعدي متوازناً مع نفسه بين الشعر والسياسة كما هو الحال في هذه القصيدة القصيرة التي نجحت الى أبعد مدى في تمثيل أسلوبه وما يتميز به عن كل زملائه الشعراء سواء الغارقين منهم في السياسة الى اذقانهم او العائشين على شواطئها الصاخبة.

وأول ما يلاحظه الناقد قبل الحديث عن المقطع الأول هو هذا الاختيار الدقيق للعنوان، ثم هذا الترابط الأدق بين العنوان والقصيدة، فالعنوان يجانس بين معنيين ويحمل لأول مرة - في حدود علمي - معنى مزدوجاً يمكن النظر اليه من خلال قراءتين الأولى ويمكن تسميتها القراءة الاسمية والأخرى ويمكن تعريفها بالقراءة الفعلية، والقراءة الأولى وهي أول ما يتبادر الى الذهن (انه يجي) وهو إشارة الى الطفل «يجي» أي طفل من المشاركين في ثورة الحجارة، وفيه يختزل الشاعر أو تختزل القصيدة كل أطفال ثورة الحجارة لنراهم أو لكي نقرأهم من خلاله. أما القراءة الثانية للعنوان - وهي القراءة الفعلية - فان «يجي» هنا يتحول الى فعل وتصير جملة العنوان «انه يحيا» ولا يهم اختلاف الرسم سواء كان يجي بالالف المقصورة أو الألف الممدودة فالتجانس الذي يتركه المعنى في الملتقى هو ما يهم الشاعر ويهمنا معه أيضاً.

وفي جملة «انه يجي» الفعلية اشارة الى الشعب الفلسطيني الذي عادت اليه الحياة مع الثورة - وانسكبت على قدميه وانسربت بأفئدة الصغار، يجي اذن ليس طفلا يحمل هذا الأسم الذي يوحي بالحياة والتجدد، ولكنه شعب بأسره يعيش في البراري وتكتظ به الطرقات ويخرج من بيت ابراهيم

وعبد الرحيم ومن «رام الله» و «من غزة». انه الكتائب المدججة رافعة ومرتدية الرايات المثقوبة بطلقات بنادق الأعداء:

رايات يحي، ثوبك المنخوب بالطلقات

يحي في البراري

في قطرة الماء التي . . .

رايات يحي تعبر الأنهار . . .

تدخل في منازلنا مضرجة السرار.

انه الشعب الطفل، أو الطفل الشعب. إنه الحياة الجديدة التي تخرج من مقابر القلق والخوف والاحتلال وتتحول الى كتائب مضرجة الرايات لتعبر من كل بيت في فلسطين طليقة الى الفضاء الفسيح. بين الأسم والفعل في العنوان إذاً علاقة توازن من الناحية الشكلية والمعنوية. وفيهما استحضار للتجربة بشقيها الفردي والجماعي. وفي ضوء العنوان سار المقطع الأول بمستوييه هذين من «يحي» الطفل، الى «يحي» الشعب، من ابراهيم وعبد الرحيم و «رام الله» الى «غزة» ثم الى الكتائب المدججة.

وسعدي يوسف شاعر ذكي، والشاعر الذكي يرفض التقليد ويتمرد على القوالب والمفردات الجاهزة. وقد كانت مفردة «الحجر» القاسم المشترك بين قصائد ثورة الحجارة. وأزعم ان سعدي قد حاول تجنب هذه المفردة بكل ما يمتلكه من طاقات الشعر والقدرة على امتلاك لغته لأنه يخشى من تكرار المفردة أن تصبح مبتذلة مستهلكة غير قادرة على الحياة. وقد استخدم الشاعر الأرض بدلا عن الحجر، في مجال القذف وأتى بالأحجار في مجال آخر تماماً كما يشير الى ذلك المقطع الثاني من القصيدة:

رايات يحي، ثوبك المنخوب بالطلقات

يحي في المخيم

يرفع الأرض التي احتقنت

ويدحوها، ويبرأها، ويقذفها بوجه النار

يحي ينبت الأحجار

يجعل من سواعدنا مقاليع النبوة

من أصابعنا دم الثوار.

يلفت إنتباهنا في هذا المقطع - وهو أقصر مقاطع القصيدة - هذا الاقتدار الكامن في القدرة على اختيار المفردات البعيدة التي تكتسب في سياق التجربة ما لا تكتسبه المفردات القريبة، وقد أشرت فيما سبق الى ذكاء الشاعر الذي يتجلى في محاولة إهماله مفردة «الحجر» واستبدالها بالأرض، ونستطيع الآن ان نتأمل كيف نجح الشاعر في هذا الاستبدال وفي اقامة هذه الصورة قليلة التحقق في الشعر العربي:

يرفع الأرض التي احتقنت

ويدحوها، ويبرأها، ويقذفها بوجه النار

ان طفل الأرض المحتلة في نضاله الضاري ضد الغزاة لا يستخدم حجراً يلتقطه من فوق أرضه ليقذف به في وجوه هؤلاء الغزاة وانما يستخدم الأرض، يلتقط أرضه نفسها. وربما اتسعت دائرة الصورة فصار الطفل المقاتل يلتقط الأرض كلها، هذه الأرض المشغولة به وببطولاته لكي يقذف بها على مرأى ومسمع من سكانها في وجه العدو الذي يحاول أن يسلب منه أرضه وحريته وحقه في تقرير مصيره، هو - أي الطفل الفلسطيني - لا يلقي بالأرض في وجه أعدائه عشوائياً، ولكنه يلقيها بعد أن احتقنت بالغضب وبعد أن يسويها ويبرأها. وتتشكل من هذين السطرين:

يرفع الأرض التي احتقنت

ويدحوها، ويبرأها، ويقذفها بوجه النار.

تتشكل منهما صورة هي أبدع ما خلقته ريشة شاعر عربي معاصر، ويتولد عنها في الذهن وفي الذاكرة على حد سواء شريط من الصور والتداعيات المليئة بالدهشة. ولا اخفي اني شعرت ان بقية المقطع لا مكان لها، وهي على جمالياتها وغنائيتها لا تضيف جديداً الى الصور السابقة ولا تعكس الاحساس المدهش بمن يقتلع الأرض ويرمي بها أعداءه بعد ان يزينها ويسويها ويجعلها قذيفة كونية صالحة لتأدية الفعل المرتقب فعل الوقوف في وجه النار.

وحين نمضي مع القصيدة الى المقطع الثالث والأخير تطالعنا «رايات يحي» التي تتصدر المقاطع الثلاثة كثوب الوطن المثقوب بفعل طلقات الأعداء، وتبدأ صورة يحي في التجلي، انه فتى بكوفية:

راياتُ يحي، ثوبك المنخوب بالطلقات

يحي في الشوارع

درعه كوفية رقطاء

وثبته براق ازرق

وسماؤه صف راء . .

يا لفح الفتوة، أيها الحجر الذي لا يقتدى الا بهذا الحجر

يا ولدي:

سلاما أيها المتقدم القدوس

يا ملكا يسير مخضب الرايات

يا يحي

سلاماً . . .

خذ كما تهوى، الشوارع

خذ بلاد الله مملكة

فلسطينا

وخذنا . . .

وقد يجد القارىء في هذا المقطع دليلا مادياً يناقض الزعم الذي حاولت أن تروج له القراءة «الفعلية» للعنوان، فالحديث في السطور الأولى عن كوفيته وعن وثبته، ثم الاشارة الى فتوته وأخيراً هذا النداء:

يا ولدي

سلاماً أيها المتقدم . .

وتلك سذاجة من لا يرى في القصيدة سوى الوجه المباشر، الوجه الذي يتطابق مع الواقع، ولو أن سعدي يوسف نفسه صاحب هذه القصيدة حاول ان يقنعني بأنه لم يكن يرمز الى شعب فلسطين بالطفل، والى أن اختياره لاسم «يحي» لم يكن يعني اطلاق حالات الايحاء بالحياة من خلال هذا التجانس اللفظي بين كل من الاسم والفعل - أقول لو ان الشاعر نفسه حاول ان يقنعني بخطأ مشروعية القراءة الثانية لقصيدته لما اقتنعت، لأن لكل قصيدة جيدة فضاءاتها المباشرة والمضمرة.

والانحياز للقصائد الجيدة يغري بالتعرف على فضاءاتها المضمرة، ويستطيع النقد - كما تستطيع القراءة المتأنية - ادراك منطق النص الشعري بأبعاده المختلفة. ومن خلال القراءة وحدها يمكن لنا أن ندرك أن ما يخفيه هذا النص لسعدي يوسف أضعاف ما يكشف عنه. وقد ساعده على ذلك هذا القدر من التكثيف في الجملة الشعرية التي خلت من الزوائد فضلا عن التركيز على الحاضر الراهن والاتجاه بالنص الى المستقبل بدلا من الماضي. ومن خلال التتبع السريع للأفعال التي حفلت بها القصيدة نستطيع ان نطالع اثني عشر فعلا في صيغة الحاضر والمستقبل مقابل أربعة أفعال للماضي وفعلين للطلب. وليس هذا التعامل المستقبلي مع اللغة ناتجاً عن الخبرة الشعرية الطويلة وحدها وانما ناتج اساساً عن استيعاب الحدث والتوحد مع التجربة التي عبرت عنها القصيدة والوصول معها الى هذا المستوى من التوغل والتناغم:

يا يحي

سلاماً . .

خذ، كما تهوى الشوارع

خذ بلاد الله مملكة

فلسطينا

وخذنا . . . □

طفل الأرض المحتلة
لا يستخدم حجراً
وإنما
يستخدم الأرض
أرضه

أمجد ناصر

الرائحة تُذكّر

الرائحة تبقى
الرائحة ذاتها التي لأنثى الليلة
في البقاء المأهول بالعبير السّام .

■

الرائحة تُذكِّر بأُعطيات لم يرسلها أحد
بأسرَّة في غرف الضحى
بثياب مخذولة على المشاجب
بأشعة تنكسر على العضلات
بهباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجرّب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء
بمياه الأصلاب
مسفوحة على الدانتيل
بالترائب
بأكباش يَهيجُها البول
برواد فضاء تخطفهم رائحة القمر
بالصنوبري
بالليلكي
بالمشرئب .
بأمطار على أسطح من طين
بحنطة مركوزة في الحظائر .
الرائحة تُذكّر بالأعشاش
بالنضح
بالغيبوبة
باستدارة الكفلين
بحواف الحُمى .
الرائحةُ . .
الرائحةُ ذاتها التي تهاجم في أمسيات
معلقة بقنب الهذيان .

■

دعي متربّص الشقوق
يشهدُ صحوة الفراشة .
الرائحةُ تصعد الى الخياشيم
اليعسوب يطير بين الأعمدة
ويهوي على عتبة الهيكل .
قرّبيه
صائد الضعف
من رقائق الذهب .
قرّبيه
من الزغب الطالع على المرمر
من طعنة الآس
من تويج زهرة الاغماء
من كأس الهبوب .

■

الرائحةُ تبقى
الرائحةُ ذاتها التي لأنثى الليلة

يا لأحكام النهار إذ تبدأ القهقرى
وللمواضعات إذ تسّاقط تباعاً
وللرغبات إذ تطلق فهود الكتفين
لتجوس مفازة الهجران .

محمد الماغوط



الأرجوحة

الحلقة الرابعة

■ كانت فقاقيع الدم المتناثرة على شاربيه وفمه قد انفقأت وأصبحت فارغة كقشور التين. وبحث فهد التنبل عن ذراعه دون جدوى اذ كان لا يعرف إن كانت مطوية تحت عنقه أم أنه نسيها في غرفة التحقيق، ونظر بعينيه المتورمتين باتجاه الباب، فرأى طعامه وملعقته، فرفسها بغضب. قلص ساقه كالصقر الذي ضرب فريسته في الهواء، وأخذ يصغي باشمئزاز الى رنين الصحن وهو يصطدم بالجدران والى مرق الفاصولياء الذي سال قليلاً وتجمد في مكانه.

«ـ ألا يعجبك الطعام؟».

«ـ يعجبني، ولكني قلبته خطأ».

«ـ اذن حذار مرة اخرى وإلا جعلتك تلعقه بلسانك». ثم جاء ممرض هزيل قميء، وسأله إن كان يشكو من شيء.

«ـ نعم. أريد غطاء أو قميصاً. بطني يكاد يتمزق من الوجع».

«ـ هذا ليس من اختصاصي. أنا ممرض ولست خياطاً».

«ـ نعم هذا ليس من اختصاصك».

«ـ هل تؤلمك بطنك فقط؟».

«ـ بطني فقط».

«ـ هل تريد ان أغسل لك جروحك بالكحول؟».

«ـ لا. شكرا. سأغسلها بالماء صباحاً».

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر»، لندن في مطلع العام المقبل.

الأرجوحة



وضحك المرض، وقال: «انها الساعة الثانية عشر أيها الكسول».
ـ اذن سأغسلها مساء».
ـ أأنت الصحفي الذي يهاجم الدولة في الجرائد؟».
ـ نعم يا سيد».
ـ لماذا يا بني؟».
ـ لا أعرف. كنت أريد أن أعيش».
ـ هل من خدمة أؤديها لك قبل أن أذهب؟».
ـ نعم.. أن تسارع في الذهاب».
وانتفض المرض قائلا: «الى جهنم. عندما يريد الانسان أن يكون انساناً بالفعل، تلبطونه على خصيتيه. الى جهنم وبئس المصير..»
وقطع ثورته دخول المحقق النحيف بسروال نصف ازراره مفتوحة.
ـ اذن تريد ان تتجاهل تلك الآلة ظناً منك بأن الصمت هو الوسيلة الوحيدة للخلاص؟ إنك مخطيء. وقبل ان أقول لك ما هو وجه الخطأ، أريد أن أقدم لك هذه المفاجأة».
وفتح الفهد عينيه بصعوبة، وقال: «أية مفاجأة يا سيدي؟».
ـ مفاجأة لن تحلم بها وأنت تقرأ الشعر المخنث لحبيبتك. إنها بصقة. خذها واذهب بها الى جهنم».
ورفرف الفهد بجفنيه طويلا حتى استطاع ان يغلقها ويتفادى ذلك الرذاذ الذي خلفه فم المحقق. وراح يزفر ببطء، ويخفي وجهه بيديه عندما رأى شرذمة من رجال الشرطة بما فيهم الذي مات والده ولم يشترك في عزائه قد عقدوا ما يشبه الطاولة المستديرة قرب رأسه وبدأوا يتحاورون:
ـ انظروا الى الذي يكتب في الجرائد. لقد رفس طعامه قبل قليل».
ـ آه الفاصولياء تؤذي بطنه».
ـ يريد لحماً مفروماً. انظروا اليه. أدار رأسه كالجرو نحو الجدار. انه يخجل منا».
ـ لن يرضى عنا إلا اذا أحضرنا له امرأة مع كل وجبة».
ـ كالتي رافقها سيدي المحقق».
ـ لا أظن. انه «شكر» كما يبدو».
ـ «شكر»! يا لك من حمار! الأدباء ينامون مع أمهاتهم».
ثم اقترب أحدهم من الفهد، وحرك رأسه بوساطة عصا.
ـ هيه. إنه نائم».
ـ لا أظن. مغمى عليه».
ـ الى جهنم».
وخرجوا وهم يشدون أحزمتهم المنتهية بالمسدسات، ويثرثرون في طريقهم الى مهاجعهم:
ـ للمرة الرابعة يحققون معه ولا يتكلم. اشتركت أنا منذ لحظات في جلده حتى اخضر ذراعي ولم يتكلم عنها».
ـ من هي؟».
ـ الآلة».
ـ أية آلة؟».
ـ يا لك من دب! الدائرة كلها مشغولة بتلك الآلة وأنت تسأل ما هي».
ـ هل أحرقتم جلده باللفائف؟».
ـ أقول لك.. لم نترك وسيلة إلا واستعملناها بكل اخلاص ولم نفلح. لقد أصبح بطنه كالنقيقة. غرسنا الدبابيس تحت اظافره واخذنا نضربها كالأوتار. أجلسناه عارياً على لهب البابور، وفي الماء المثلج. ضربته بمطرقة على أضلاعه. وهززت رأسه بيدي كالطفل ولم يتعلم».
ـ ولم يعترف؟».
ـ ولا صوت حتى. وهذا أكثر ما أغاظ سيدي المحقق. إنه يكاد يجن. ولكنه كان يهمهم في بعض الأحيان بكلمات غاية في الغرابة. كلمات جعلت سادتي المحققين ينقلبون على أقفيتهم من الضحك حتى أنهم سمحوا لنا نحن الانفار ان نضحك معهم».
ـ عن الآلة؟».
ـ لا.. عن أشياء لا يقولها الا المجانين: لقد طار العصفور الأزرق.. لقد نامت الفراشة على حافة المصباح.. ولم تحترق لأن النار كانت خابية والريح تولول..».
وانفجر الجميع بالضحك، وتابع الشرطي: «كنت أضربه وأنا أضحك حتى أن المحقق أشار عليّ ان أرتاح قليلا».
ـ هل الضرب ممتع؟».
ـ بل مسكر أيضاً وخاصة عندما لا تصرخ الضحية حيث يصبح عملك أشبه بنوع من البطولة الخارقة والمؤلمة.. أشبه بتحطم صخرة بأصبعيك».
ـ ولكن معظمهم يصرخون منذ السوط الأول».



«ـ بعضهم يصرخ، وبعضهم لا يصرخ. لقد رأيتهم مرة من النافذة يجلدون عجوزاً مسناً. لم اسمع الصراخ لأن النافذة كانت مغلقة، ولكني كنت ألمح على كل حال فم السجين وهو ينفتح ويغلق كفم الحوت».

«ـ بل يجب أن تشارك في العملية شخصياً كي تحس بنشوتها. مراقبة الألم من وراء الزجاج شيء مضحك كالأطرش الذي يسمع موسيقى. يجب ان تكون في الداخل رافعا مرفقك الى أقصى ما تستطيع مستفرساً بعينيك في الجلد المخضّب والأرجل المرفوعة كأرجل الماشية في الهواء. بعضهم يتبرز في سراويله، وهؤلاء ندفعهم بالأقدام الى مكان آخر. وبعضهم يظل محدقاً اليك كأنك تضرب رجلا سواه. مثل هذا المفكر اللعين. لقد أرهقني فعلاً. كانت عيناه زرقاوين جداً، وأهدابها تنفض الدموع بتثاقل العمال كما ينفض التلميذ جروواً جانباً. ماذا تظنون اني فعلت عند ذلك؟ لقد جلدته على عينيه.. جلدته حتى اختفتا تحت الورم، ولم أعرف أفرق بين أنفه وعينه، ولم يصرخ ابن الداعرة حتى انني اندفعت نحوه لأخنقه في احدى لحظات الانهيار اذ ما من شيء أكثر مدعاة للأسف والحزن من أن تجد أن معركتك بلا صدى وحيدة مكروهة. نعم اندفعت اليه لأخنقه كما أشار بذلك سيدي المحقق صارخاً: اخنقه يا عبد اخنقه. وعندما هممت بذلك، صرخ في وجهي بأعلى صوته: اخرج من هنا قبل أن املأ أحشاءك بارودا، كأنه يعتبرني مسؤولاً عن صمت هذا المأفون، كأنني احتكر صراخه في جيبي. لقد عملت جهدي أيها الزملاء، ولكن دون جدوى. السوط الذي استعملته هذا اليوم كان بحجم اصبعي هذا. لقد ذاب على جلده، وعندما علقته بعد ذلك حمالته كان رفيعاً كالسنبلة». ثم اشعل لفافة وهو يتحف وتابع قائلاً: «لا أبالغ اذا قلت لكم إنه لو جمعنا باستمرار قشور اللحم والسياط وكتل الدم المتجمدة المتدفقة من أفواه السجناء وملاقط المرضين لكان عندنا جبل كامل من هذا، ولكننا نمسح كل شيء حتى ليبدو كل شيء نظيفاً ولامعاً في الصباح كأنه حقل يورق الزجاج. سيدي المحقق يجب ان يراها لامعة في الصباح. لقد وجد ذات صباح بقعة صغيرة وسط الغرفة، فهاج وماج كالثور، وصرخ: امسحها فوراً.. اكشطها بالمسدس. لتنزل اللعنة على رأسي اذا كنت أكذب. لقد تكسرت اظافري ولم حكها وازالتها. وهل تعرفون ماذا كانت؟».

«ـ ماذا كانت؟».

«ـ ليست قطعة علك أو مربى العلب. لا أبداً. كانت دمعة.. دمعة سميكة معرقة بالدم، متشبثة بالرخام كالحشرة. وكلما لمستها تقلصت كالاخطبوط كأنها تريد ان تبقى للذكرى. وحتى أخفيها عن الأعين اخفيتها تحت ساق الطاولة».

ثم سعل سعالا خانقاً حتى خاله زملاؤه سيفارق الحياة.

الفصل الثاني

بعد أن استُعمل كل ما في المنزل من بصل وتراب، صحت أم الفهد وانتصبت طالبة ملاءتها. الآن فوراً وإلا أطاحت بجميع الرؤوس المحيطة بها. يجب القيام بمحاولة أخيرة ومجدية لردعهم عن الاستمرار في تعذيب ذلك الطفل الصغير الغالي لأنه يكتب ويقرأ بعض الأشياء التي لا تروق للآخر.

*

كانت أم الفهد تعرج بكبرياء وسط العاصمة، وحيدة ومتزنة وسط ذلك الخلل العظيم، مؤمنة ان من زرع حصد ومن سار على الدرب وصل. ولذلك شدت حجابها باحكام على وجهها رمزاً للشرف والفضيلة، وسفيرة حقيقية للريف المبتل بالقذى والهواجس في هذه المدينة البعيدة. ساهية بطبيعة تربيتها وسلوكها وحشمة اجدادها عن نار الشهوة وحزام الغدر مع أن زوجها أوصاها بحرارة ان تحترس كثيراً من السيارات وسائقي السيارات، وأن لا تمشي في منتصف الطريق، وأن تضرب بابوجها أي شخص يحاول التحرش بها ومراودتها عن نفسها، وأن لا تترك في الوقت نفسه فرصة تفوت دون أن تسأل عن ابنها الفهد، ومن أين يأكل ومن يغسل له ثيابه وخاصة أولئك الذين يرتدون قبعات ويعلقون شيئاً ما على أكتافهم وصدورهم. لقد ألحّ عليها كثيراً وهو يناولها وعاء الاستفراغ محدقاً وجلاً الى الباص كأنه وحش قد يفترسه في أي لحظة بأن تشرح لهم الأمور بالتفصيل وتؤكد لهم بأن لا أحد لهم في هذا العالم سواه، وان اباه مريض، وإلا لحضر شخصياً الى المدينة ووضع الأمور في نصابها، ولكنه لا يستطيع الحضور لأنه يدوخ من السيارة حتى أنه لم يجرؤ على الاقتراب منها لتوديعها، بل تابع توصياته صارخاً والباص يزأر ويهتز جميع ركابه: لا تسيري في منتصف الطريق واغلقي الباب من الداخل حين تنامين. وإياك وان تعودي إلا وطفلك معك وإلا سأذهب بنفسي ولو لفظت أنفاسي على رفراف السيارة لأقيم القيامة في دوائر الحكومة. أكدي لهم أن لا علاقة لنا ولابننا بتلك الآلة السخيفة التي يبحثون عنها.

وبحثت من خلف حجابها الأسود عن رجل يفهم هذه الأمور، عن شخص يلبس قبعة ويضع على صدره تلك الأشياء التي تلمع، فلم تجد خيراً من شرطي كان يبدو في تلك اللحظة كأنه سيضع المسدس في أذنه وينتحر اذا لم تحدث معجزة تنظيم السير.

«ـ يا افندي..».

«ـ ....».

«ـ يا افندي.. هل تعرف أين سراي الحكومة؟».

«ـ نعم أعرف».

«ـ أين هي؟».

«ـ من هي؟».

الأرجوحة



«ـ سراي الحكومة».
«ـ لا أعرف أو بالأحرى أعرف. انها في جهنم في مؤخرتي إن أردت جوابا حاسماً على ذلك».
«ـ شكراً يا بني»
وغصت بالبكاء، ثم تمخطت، وسارت بخطوات أكثر بطأ مما مضى. تتلفت يميناً وشمالاً كأنها تتوقع ان ترى ابنها يطل من أي نافذة أو باب. أشاروا لها ان تذهب الى هناك، فذهبت الى هناك، فوجدت نفسها أمام بناء كبير يدخل الناس فيه ويخرجون منه بكميات كبيرة، فدخلت مع الداخلين وهي تحاول ان تلفت نظر الجميع الى أنها دخلت، ثم راحت تبحث بعينيها عن رجل يلبس قبعة، فوجدته في نهاية الممر، فخفت اليه وخاطبته بعد أن رفعت حجابها قليلاً: «هل هذه الدائرة للحكومة يا بني؟».
«ـ نعم يا خالتي. ماذا تريدين؟».
«ـ ابني..».
«ـ ما اسمه؟».
«ـ فهد.. فهد التنبل».
«ـ اذهبي الى الطابق الثاني واسألي عن محمود افندي السكرتير العام».
وأشار اليها ان تغرب عن وجهه الى هناك وهو يحيي شخصاً قادماً، فمشت بهدوء واتزان الى هناك حيث كان المصعد مفتوحاً والناس يدخلون اليه متمتمين معتذرين، فترددت قليلا في الدخول اليه كأنه مرحاض الى ان صرخ بها العامل المختص: «هيا يا خالتي.. هل تسيرين على بيض؟».
وأغلق باب المصعد، وشعرت ببعض الزهو والوجل وهي ترتفع عن الأرض مثل هؤلاء الناس تماماً. وتوقف المصعد وخرجت مع الخارجين. وسألت أول شخص صادفته في طريقها: «من فضلك.. محمود افندي».
«ـ اسألي ذاك العجوز».
«ـ من فضلك.. محمود افندي».
«ـ اسألي عنه في المكتب».
ودخلت الى المكتب، وسألت كل من في المكتب دون ان تعرف اين محمود افندي.
«ـ محمود افندي كان هنا. ولكنه الآن ليس هنا. اسألي عنه في الطابق الرابع».
وصعدت بالمصعد الى الطابق الرابع، فقالوا لها إنه في الطابق الأول. وهبطت الى الطابق الأول، فقالوا لها إنه في الطابق الثالث. وصعدت الى الطابق الثالث وهي متأكدة أنها قطعت مرحلة طويلة من مهمتها، وان محمود افندي لا بد من ان يكون رجلاً مهماً طالما لا يثبت في مكان.
وكان الطابق الثالث فسيحاً نظيفاً، أقل ضجة وأكثر رهبة، تضجّ فيه أصوات الآلات الكاتبة والنداءات الطويلة الحاسمة، فخفق قلبها، وتأكدت أنها وصلت الى المكان المطلوب. وسألت رجلاً جاوز الخمسين يؤكد لزميل له بأنه سيضع ساقه في مكان من اخت الوزير اذا لم يوقع له قرار تعويضه.
«ـ نعم ماذا تريدين؟».
«ـ محمود افندي».
«ـ أي محمود افندي؟».
«ـ محمود افندي الذي كان في الطابق الثاني منذ قليل وصعد الى هنا».
«ـ محمود افندي.. محمود افندي. اسألي عنه في الداخل».
ودخلت الى مكتب فسيح يضم ثلاثة كتبة على جانبيه وواحد في الصدر يبدو من سيمائه انه محمود أفندي.
«ـ حضرتك محمود افندي؟».
«ـ نعم.. ماذا تريدين؟».
«ـ ابني.. أريد ان أعرف شيئاً عن مصير ابني الفهد».
«ـ وهل يعمل هنا؟».
«ـ نعم.. وهو معتقل من أجل السلامة العامة».
«ـ يا خالتي هنا وزارة الزراعة».
وعادت محطمة الى الفندق بعد أن سألت وتساءلت ألف مرة أين يقع ذلك الفندق محاولة قدر الامكان أن لا يمسها أحد ولا تمس أحداً من المارة من هؤلاء الوحوش، ثم أغلقت باب غرفتها من الداخل، ثم نزعت ثيابها وحذاءها، وأكلت بيضتين مسلوقتين، ونامت وفي قلبها جرح عميق.
وفي صباح اليوم التالي ذهبت الى دائرة العدل كما نصحها نزلاء الفندق، فراحت تعرج بهمة ونشاط كأنها ستجد العدل يلف ساقاً على ساق بانتظارها، فصعدت بكل شوقها وآمالها الى الطابق الثالث، وعادت الى الثاني، وصعدت الى الخامس، ثم عادت من جديد الى الشارع في طريقها الى الفندق بعد ان سألت وتساءلت الف مرة اين يقع ذلك الفندق، ثم اغلقت باب غرفتها من الداخل ونزعت ثيابها وحذاءها وأكلت بيضة واحدة فقط، وأوت الى فراشها.
وفي الصباح ذهبت الى الدائرة المسؤولة فعلا عن مصير ابنها بعد أن استنفدت كل حنانها وفضولها في الاستفسار عن المكان الحقيقي لاعتقال

الأشخاص الغرباء. بعضهم عاملها باحترام، وبعضهم سخر منها، وبعضهم حاول التلميح لمفاتنها، فارتجفت ارنبة أنفها أكثر من مرة وهي تدق أرض العاصمة بينما وجهها صابر أليف. دخلت ترتنح، محتقنة بالغضب واليأس. لقد نفدت نقودها تقريبا، واتسخ جورباها وملاءتها وهي تصعد وتهبط من دون جدوى. أين ابنها؟ هل قتلوه؟ هل يخبئونه في علبة؟ ماذا فعوا بذلك الطفل الأشقر المسكين وسألت أول شخص صادفته يجلس وراء طاولة وروحها في رأس أنفها: «أريد ابني..».

«- أي ابن؟».

«- فهد التنبل. أريد أن أراه الآن بدلا من أن أراك أنت. لقد نفدت نقودي وسرقوا ما تبقى منها في وزارة العدل ثم سخروا مني وقالوا ادفعي مالا لأحدهم كي ينادي على ابنك في الشوارع. لا لست مختلة كما تظن وعندي من العقل ما يكفي لغمرك حتى أخمص قدميك. ومع ذلك أقبل قدميك يا سيدي وقل لي أين هو».

ورفع الموظف رأسه بعد أن فرغ من كتابة شيء لا يمت الى الموضوع الراهن بصلة: «نعم والآن ماذا تريدين يا خالتي؟».

«- أريد ابني ابني. هل كنت أكلم الحيطان؟».

«- ما اسمه يا خالتي؟».

«- فهد التنبل».

وراح الموظف يقلب بعض الاوراق وهو يردد كالآلة: «فهد التنبل.. فهد التنبل.. نعم هذا هو فهد التنبل. موقوف ١٩٥٨/١٢/٩. التهمة لم تحدد بعد».

«- حسنا. لا تظن اني سأنصرف بمجرد ان أخبرتني ان اسمه مكتوب في أوراقك. أين هو؟».

«- ابنك موجود في مكان أمين، ولكن لا يمكننا الافراج عنه. وعليه ان يتحمل نتائج عمله».

«- وماذا عمل؟».

«- لقد كان يشتم الحكومة».

«- يشتم الحكومة؛ هه. ومن لا يشتم الحكومة؟ سائق السيارة من ساعة انطلاقه من القرية حتى لحظة وصوله الى العاصمة وهو يشتم الحكومة. الركاب جميعهم فعلوا ذلك. وفي الفندق ايضا اذا طنت ذبابة في اذن أحدهم يشتم الحكومة. فما الجديد الذي أتى به ولدي فهد؟ أرجوك يا سيدي أن تأتيني به، فليس لي في هذه الدنيا سواه. واذا عدت الى القرية ولم يكن معي سيصاب والده بالجنون. إنه بكرنا..».

وصرخ بها المسؤول: «كفي عن البكاء يا امرأة. ابنك خطر. ولا يمكننا الافراج عنه في هذه الظروف. إنه أكبر داعية باسم الاقطاعيين».

«- ابني يتعامل مع الاقطاعيين؟! يا ويلك من الله. أنا الذي أعرفه لا أنت. يخجل من النسيم. واذا رأى فراشة تموت بكى طوال الليل. إنه الوحيد في قريتنا الذي كانت لا تخافه عصافير الدوري بل تحط على رأسه وكتفيه، وتمتص لعابه من بين شفتيه. لا. ابني ليس خطراً، ويكره الاقطاعيين أكثر مما تتصور أنت يا من تعتقد نفسك عنوان الشرف والنزاهة لمجرد أنك ترتدي هذا البنطلون. أنا أعرف ابني. كان عمره تسع سنوات عندما قذف جواد الامير بحجر، وكان يقصد جمجمة الأمير بالطبع لأنه قذف له أجرته من فوق صهوة الجواد. كان بالطبع سيأخذها لو أعطاه اياها يداً بيد، ولكن ان يقذفها له والسوط في يده فهذا ما لم يحتمله ولدي الصغير، ولذلك قذف الأمير بحجر حتى صهل الجواد المغطى بالصوف والأجراس وظل يضرب الأرض المتربة بحوافره حتى أدماها وكأنه يطلب من فارسه العودة والانتقام من الطفل. وهل تظن ان الطفل هرب؟ أبداً بل مكث واقفاً يلهث بأنفه الصغير أمام الأمير وسوطه وجواده. وكان قميصه الرقيق يخرج نتفاً على طرف السوط الذي انهال عليه فجأة. لقد ضربه حتى أدماه، وأصبح جلده مقلماً كسترتك تلك. ولم يبك بل كان يثب في الهواء لالتقاط طرف السوط وعضه بأسنانه إن أمكن. وهل تظن ان أحداً من رفاقه الصغار والذين يتقلدون أعلى المناصب الآن، فكر في انقاذه؟ أبداً انما تركوا الطفل يتخبط في الغبار وسارعوا الى مساعدة الأمير في الترجل عن الجواد وقدموا له سوطه ممسوحاً تحت آباطهم من دم الطفل..».

وأخرجت أم الفهد منديلا بحجم الشرشف، وأخذت تتمخط به وتبكي.

«- يا خالتي هذه أشياء قديمة لا علاقة لها بالموضوع. إن اضبارته تقشعر لها الأبدان».

«- ماذا تقصد باضبارته يا ولد؟!».

«- لا حول ولا قوة الا بالله. يا خالتي.. ولدك موقوف باسم القانون، ولا يمكنني ان أفعل لك شيئاً سوى ان أردد أمامك: لا حول ولا قوة الا بالله».

«- كيف لا يمكنك ذلك يا ولد؟ ثم أي قانون هذا الذي يمنعني من رؤية ولدي حتى أصفعه بيدي؟ الدنيا كلها تقول ان لا قانون هناك. اللحام والسائق والسنكري وراعي الغنم.. كلهم يقولون ان لا قانون هناك، فبأي وجه تتبرع حضرتك وتؤكد وجوده؟».

«- أرجوك يا خالتي وكفاك عطاساً في وجهي. عودي بعد اسبوع».

«- لن أتحرك من هنا».

ونهض موظف آخر كان لا يزال صامتا وهو يعمل على آلته الكاتبة في الزاوية القصية، واقترب منها صارخاً بالموظف بطريقة معينة: «لماذا تعذب هذه العجوز يا رجل؟ دعها ترى ابنها. لماذا لا ترسلها الى حيث تجده بانتظارها؟ تعالي يا خالتي.. لا العفو..».

وسحب يده من بين شفتيها، وأشار اليها ان تذهب حيث يقف شرطي الحراسة بعد ان غمزه بطريقة خاصة.



وراحت تبتهل وتعرج حتى وجدت نفسها في الشارع، فصعقت، وعادت مزمجرة لتدخل من حيث خرجت الا ان الباب كان قد أغلق، والشرطي اختفى، وعقلها قد طار. وعادت تمشي بهدوء وهي غير آسفة لأن الفرصة لم تتح لها لأن تقول للشرطي ولكل شرطة العالم: ليتهم وضعوا بعض التهذيب في رؤوسهم بدل تلك القبعات. ولكن لا جدوى بعد الآن، فالتهذيب شيء عابر وقديم، له دفء الملاءة وصقيع الكهوف. الوحل سيد المكان والزمان. وعليها ان تكون الدجاجة القاتلة لاستعادة نطفتها الصغيرة الغابرة. □

الرواية العربية والتراث



فخـري صـالح

■ تثير مشكلة العلاقة بين الرواية العربية والتراث اسئلة عديدة مركبة ومحيرة بسبب إندراج هذه الاسئلة في سياقات اخرى فلسفية ودينية وتاريخية وبسبب كون السؤال الأكثر أهمية في هذا النـوع من البحث متعلقا بالبحث الـديني - الفلسفي أكثر من كونه متعلقا بالبحث الأدبي وأسئلة الابداع العربي المعاصر. ان من غير المقنع لدى تناول مثل هذه الإشكالية العملية الخاصة بالعلاقة بين الرواية والتراث ان نتناسى السؤال الأساسي الذي تطرحه الفلسفة ويطرحه البحث الديني بخصوص الإجابة على مثل هذا السؤال، كما ان من غير المقنع تجاهل إشكالية التحدي والاستجابة الحضاريين فيما يخص العلاقة مع الغرب المكتسح المهيمن في هذا العصر على الصعيد الثقافي. لكن الإجابة على أسئلة من هذا النوع ليست من اختصاص الباحث الأدبي لإندراجها في سياقات من البحث قد لا يكون هو نفسه مؤهلا للخوض فيها كما قد يشكل بحثها بالنسبة له عاملا معيقا لعملية تحليل العلاقة بين الرواية كنوع أدبي والتراث السردي العربي وما يوجهه من تراث شعري وعلوم بلاغية ونحوية ونصوص فلسفية تأملية (مثل «حي بن يقظان» و«رسالة الغفران» و«الامتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي). ومع ذلك ينبغي ان نأخذ بالاعتبار تلك الطبيعة الإشكالية والمعقدة والمتعددة الجوانب التي يثيرها سؤال العلاقة بين الرواية العربية المعاصرة والتراث وتلك الظلال المعرفية المنتسبة الى عدد لا حدّ له من حقول البحث المعرفي والتي تندفع في اللحظة نفسها التي نسأل فيها عن العلاقة بين روايتنا وتراثنا. وبالتالي فإن ما يطرحه باحث في حقل الفلسفة العربية - الاسلامية يبدو جوهريا بالنسبة للباحث الأدبي فيما يتعلق بالمسألة نفسها ويصبح الحديث عن العلاقة بين عملية الإبداع الأدبي ونصوص التراث محكوماً بالتصور الإشكالي للتراث الذي يوجه البحث الفلسفي العربي المعاصر في مسألة التراث. يقول محمد عابد الجابري في كتابه «نحن والتراث»[1]: إن «القاريء العربي مؤطّرٌ بتراثه، بمعنى ان التراث يحتويه احتواءً يفقده استقلاله وحريته. لقد تلقى القاريء العربي، ويتلقى، تراثه منذ ميلاده ككلمات ومفاهيم، كلغة وتفكير، كحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الأشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق. كل ذلك بدون نقد وبعيداً عن الروح النقدية: فهو عندما يفكر، يفكر بواسطته ومن خلاله، فيَسْتَمِدُّ منه رؤاه واستشرافاته مما يجعل التفكير هنا عبارة عن تذكر» ص: ٢٢. ويقول أيضا في تحديد علاقة القاريء العربي بتراثه: «القاريء العربي... مثقلٌ بحاضره، يطلب السند من تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته..» ص: ٢٣.

إن كلام الجابري السابق يصدق أيضا على كثير من التصورات السائدة حول علاقة الرواية العربية المعاصرة بالتراث وحول إمكانيات الاستفادة منه على صعيد الابداع الروائي. فالنظرة المقدسة التصنيمية للتراث كامنة في الأبحاث التي تريد من الروائي العربي المعاصر ان يعيد إنتاج الأنماط التراثية أو ينشيء على منوالها مُحْدِثاً قطيعةً مع الحاضر الروائي الذي هو حاضرٌ اوروبي بالأساس، كما تريد من الروائي ان يعيد مجد السرد العربي بإحياء الأشكال التراثية السردية والدعوة الى تطويرها. ومن هنا يمكن القول بأن الشعور المزدوج بالاستلاب أمام التراث من جهة والحضارة الأوروبية المعاصرة من جهة أخرى يوجه الكثير من الدعوات الى إحياء الأشكال السردية التراثية. ما هو الفرق في هذه الحالة بين دعاة الإحياء في الشعر (البارودي وشوقي وجيل عصر النهضة) ودعاة الإحياء في السرد؟ وما هي البواعث الأساسية للحديث مجدداً عن ضرورة البحث عن جذور تراثية للسرد العربي والدعوات التي يطلقها أكاديميون منقطعون عن الحاضر ساكنون في الماضي لإعادة الاعتبار لأشكال المقامة وفنون الخبر والألعاب اللغوية البلاغية؟

إن حقيقة الاستلاب المزدوج امام ماضينا وحاضرهم توجه السؤال كله كما توجه الإجابة عليه حيث يبدو الحاضر لكثير من الباحثين، ولربما لبعض الروائيين، نسخةً مشوهةً عن الماضي التراثي وانعكاساً مرآوياً باهتاً عن حاضر الغرب. هكذا يكون الحديث عن نظرة مغايرة للتراث، وضرورة الاستفادة منه في الرواية العربية المعاصرة وعن توظيفه لا إعادة إنتاجه، موجّهاً بأفق من الإشكاليات السردية وغير السردية. ونحن نطالب هنا بتوظيف التراث، تفكيكه ومحاكاته بصورة ساخرة parody وإعادة مَوْضَعَةِ عناصره في الرواية وجعله علاقةً في سياق العلاقات الروائية وتخليصه من وجوده الأسطوري ليصبح من الممكن على صعيد الإبداع الروائي التعامل معه دون تصنيم ودون وقوع في أسر المحرّمات المفروضة على هذا التراث. إن النص التراثي نصٌ ميت إذا لم نتعامل معه بروحٍ نقدية، بطموحٍ تغييرية شجاعة ورغبةٍ في اكتشاف ما يفجر سياق الإبداع الروائي العربي المعاصر بجعل التراث وظيفةً داخل النص الروائي والتعامل معه بوصفه وسيلة كشفٍ وتنوير للرسالة التي يبثّها العمل الروائي، وبالتالي يصبح التراث لا مجرد شكل يحاكى ويبعث على الانبهار بل جسداً حيّاً بإندراجه في سياق الحاضر وعمله على اضاءة الحاضر والكشف عن مشكلاته المعقدة.

٢

لنأخذ مثالا للعلاقة بين الروائي العربي والتراث «المتشائل» لإميل حبيبي بوصفه مثالا كلاسيكياً على هذه العلاقة، إذ أصبح مع مرور الزمن أوّل ما يَرِد الى الذهن لدى بحث هذه الاشكالية المعقدة على مستوى البحث الأدبي المعاصر.

إن «المتشائل» بمزجها بين فن الخبر وأسلوب المقامة واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال تكون شبكة سردية معقدة من الصعب فهم أثرها في البنية الروائية دون الانتباه الى الوظيفة الساخرة لاستخدام هذه الأشكال التراثية ودون الانتباه الى الكوميديا السوداء التي تنشأ بسبب التقابل الحاصل بين شكل سردي قائم على التوليف بين عناصر شكلية تراثية عربية مستمدة من حضارة الأجداد المنتصرين والواقع المُزري لشعب محتلّ. ان الرواية نفسها تصبح في ضوء هذا الفهم لوظيفة الإشكال التراثية محاكاةً ساخرةً للتراث ونسختُهُ المشوهة الراهنة التي يتخيلها سعيد أبو النحس

المتشائل. ونحن ندرك، في ضوء هذا الفهم أيضا، أن التراث السردي العربي يتحول الى علاقة وظيفية في النص الروائي، علاقة تعمل على القلب والتغيير والازدواج في البنية السردية. ان الشكل التراثي لا يُعاد إنتاجه ولا يستنسخ ولا يُصنم ولا يُلتزَم بعناصره ولا يصبح وسطاً لتمرير حكمة أو موعظة من خلاله، ولا يبقى مجرد استطراد في النص يقوم بوظيفة إضاءة النص تاريخياً ودلالياً. وهكذا يتحول التراث الى عامل ملهم ومحرك لتفكير جديد بالواقع الراهن. إنه يضيء الحاضر ويضيء الماضي، ويكون وسيلة لتأمل الراهن وتأمل نفسه. لقد قلت مرة[٣] إن وظيفة التراث في «المتشائل» ليست مجرد تشكيل الواقع في صورة قالب تراثي بل هي تطعيم الواقع بروح التراث وحكمته، وكذلك خلق جوٍّ من الدعابة والفكاهة وتقريب المعنى المقصود بإدخال عناصر التراث إلى النص الروائي واستعارة أنواعه وأشكاله. وأريد ان أضيف هنا أنَّ وظيفة التراث تتجاوز هذه الأبعاد جميعها لتصبح وسيلة لعملية تحويل وانتهاك للشكل الروائي الذي عرفناه بأبهى صوره عند يجيب محفوظ. ان الشكل الروائي الكلاسيكي يصبح مهدداً بفعل دخول «المتشائل» الى دائرة الانتاج الروائي العربي المعاصر - حيث يقوم الانتهاك الشكلي بتوليد انتهاك على صعيد فهم الواقع وفهم آليات عمله. لم يعد الواقع قابلا للفهم بالوسائل التقليدية، ولم يعد ممكنا الامساك بهذا الواقع بمجرد سرد وقائعه والحكي عنه. ولذلك صار من الضروري الاستعانة بوسائل أكثر تعقيدا لتوظيفها في فهم هذا الوضع التراجيدي الذي يعيشه شعب احتلت أرضه وطرد منها وأصبح فهم العالم بالنسبة له أمراً مستحيلاً. وتقدم شخصية المتشائل، التي تبدو في النص بمثابة منشور تنعكس عبره أشعة التاريخ والماضي والحاضر والراهن لتشكل كتلة معقدة من الاستبارات وأشكال الفهم، حلا إشكالياً لمسألة فهم العالم بالنسبة للراوي. ان استخدام شذرات من الأشكال التراثية يساعد في الكشف عن تجربة الوعي المعقدة التي يخضع لها المتشائل، كما يوفر للراوي أسلوباً موارباً للتعبير عن مشكلة حساسة ومعقدة بشأن العلاقة مع الكيان «الاسرائيلي» الناشيء على أنقاض الشعب الفلسطيني خصوصاً وان الرواية مكتوبة بعد فترة زمنية بسيطة من هزيمة ١٩٦٧ وتوحّد فلسطين تحت حكم الدولة الصهيونية!

إن «المتشائل»، بشكلها الروائي وطريقة استخدامها للأشكال التراثية، تضيء إلى حد بعيد الوظيفة التي أتصور ان على التراث السردي العربي ان يؤديها في حقل الإبداع الروائي العربي المعاصر.

٣

إذا كان إميل حبيبي ينهل من حديقة التراث أشكالا سردية يوظفها في سياق سردي مختلف حيث يكوّن بناء الشخصيات وتطويرها وإنشاء بنية روائية متماسكة الهدف الأساسي للكاتب، فان جمال الغيطاني يستعير شكل الكتابة التاريخية في زمن الفاطميين لينشيء عالماً شبيهاً بالعالم الذي تنقله هذه الكتابة التاريخية. إميل حبيبي ينتخب شذرات من التراث ليعيد إليها الوحدة داخل بناء روائي معاصر، بينما جمال الغيطاني يستعير شكل التراث الفاطمي ويقوم بابتداع شخصيات توهم بتاريخيتها في سياق تشكل الأحداث وحركة الشخصيات في هذا البناء الروائي الذي يوحي للقاريء بأنه مقتطعٌ من تاريخ إبن إياس لمصر في العهد الفاطمي. ان الغيطاني يتخذ تقنية القناع أسلوبا للتعبير عن الحاضر بتقديم صورة تراثية - تاريخية للواقع الراهن. فرغم قدرة الغيطاني الفائقة على إيهام قارئه بالجو التاريخي لأعماله الروائية فإن عدم قدرتنا على إسناد الشخصيات والأحداث الى مرجعية تاريخية محددة يكشف عن لعبة القناع وغاياتها الموارِبة لتقديم نقد للواقع الراهن من خلال إنشاء صورة شبيهة بصورة الماضي. ان عمل الغيطاني قائم اذن على تقديم محاكاة ساخرة للماضي وبالتالي تقديم صورة نقدية ساخرة للراهن أيضاً.

في «الزيني بركات»[٣] يتتبع الغيطاني مصير شخصية رجل يدعى الزيني بركات ووصوله الى السلطة بسبب ورعه وحب الناس له ثم يحلل، ضمن أجواء فاطمية الطابع، كيفية عمل السلطة وأجهزة العسس وتأثير مفهوم السلطة، وهيلمانها وطريقة تنفيذها لغاياتها، على رأس السلطة «الزيني بركات». وهكذا يتحول نظر القاريء، من القناع التاريخي الى مفهوم السلطة وطبيعتها وأسلوب عملها والآثار المدمرة لأسلوب عمل السلطة على المحكومين. إن محور الاهتمام ينتقل بتوالي فصول الرواية من التركيز على علاقة النص بالتراث التاريخي والانشغال بالقدرة على كتابة تاريخ شبيه بالتراث التاريخي الى التركيز على مسألة جوهرية هي مفهوم السلطة وكيفية عملها. وليس المهم هنا، نتيجة لذلك، ان نقيم توازياً تاريخياً بين الحاضر والماضي بل فهم العناصر الأساسية لجوهر السلطة بغض النظر عن الزمان، وسيساعدنا ذلك بالطبع على إلقاء ضوء كاشف على الراهن ومجرياته. اما في خطط الغيطاني»[٤] فهناك محاولة جريئة لانشاء خطط معاصرة تستوحي «خطط» إبن إياس وتستفيد من شكل كتابتها ولغتها ومعالجتها التاريخية. ويعمل هذا القناع التاريخي في «الخطط» على شرح مراتبية السلطة وتسلسلها وصراعاتها وارتقاء البعض الى رأس هرم السلطة وتقهقر البعض الآخر ونزوله سلم الهرم السلطوي. إن استخدام التراث في العملين كقناع لا يؤثر كثيراً على الشكل الروائي، فرغم الافتراق في المظهر الشكلي الخارجي بين الرواية الكلاسيكية الاوروبية الملامح وبين عمل الغيطاني فإن اللحمة الأساسية للشكل الروائي، أي السرد الخطي وتمتع الشخصيات بخصائص بنيوية مستقلة عن بعضها البعض، وكذلك عدم تحول الشخصية الى وظيفة بلاغية، تعمل معاً على ربط أعمال الغيطاني بالشكل الروائي. ان الشكل التراثي التاريخي ليس سوى قناع، ليس سوى وظيفة في النص الروائي. أما في «التجليّات»[٥] فان تمزيقا تاما للشكل الروائي يحصل على الصعيد السردي. «التجليات» عمل يصعب إدخاله في حيّز الكتابة الروائية بسبب غياب العناصر الشكلية الأساسية التي نعثر عليها في أي نص روائي، فهو تأملات صوفية - وجودية تسكن الزمان الماضي والزمان الحاضر وتقوم برحلة من الحاضر الى الماضي ومن الماضي الى الحاضر. انها شيء يشبه كتابات النفري وابن عربي موشحة ببعض الفقرات السردية التي يطل منها بين حين وآخر وجه والد الراوي ثم وجه عبد الناصر حيث يصبح تبادل وجه الأب ووجه عبد الناصر علامة على تماهيهما في وعي الراوي الذي يطابق نفسه مع وعي الكاتب نفسه.

إن التراث في عمل الغيطاني يقوم بوظيفتين على مدار تاريخه الأدبي: الأولى هي وظيفة القناع والثانية هي وظيفة تحطيم الشكل الروائي بصورة تامة لتقديم أحوال ومقامات عصرية، أحوال ومقامات أرضية يضرع فيها الراوي الى أشخاص أرضيين تختلط وجوه بعضهم ببعض ويصبح الحسين وعبد الناصر ووالد الراوي ثلاثة وجوه لماهية واحدة.

وهكذا يصبح التراث السردي وغير السردي أيضا عاملا فعالا خلاقا ووسطا للتعبير الروائي العربي المعاصر ويصبح التراث عاملا توليديّا ومحركاً وباعثا على انتهاك ما تواضعنا عليه في الشكل الروائي.

٤

في تجربة مختلفة تماماً عن تجربتي إميل حبيبي وجمال الغيطاني يقدم مؤنس الرزاز في عمله «متاهة الأعراب في ناطحات السراب»[٦] محاولة لتفحص الواقع العربي الراهن من خلال استخدام أسلوب يمزج بين أسلوب السرد الروائي المعاصر وأسلوب السرد في ألف ليلة وليلة. ان الليل الذي تأتي فيه شهرزاد لتحكي فيه يقابل النهار الذي يتحقق فيه حكيُ الليل. حيث نفهم من سياق العمل ان الحاضر يكرر الماضي إذ يكرر النهار الليل. ان أسلوب بناء العمل معقد وبحاجة الى تحليل مستقص، ولكن ما يهمنا في هذه المقالة هو كيف يتحول التراث الى وظيفة تفسيرية في العمل الروائي، وكيف ◁

العلاقة بين الرواية والتراث علاقة فاعلة ابداعية تجلو ما هو حي في التراث وتوفر شكلا جديدا للرواية

يصبح حكي شهرزاد رمزاً للعلاقة بين الحاضر والماضي، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، بين الشعور واللاشعور، وبين طبقات اللاوعي المتراكمة في وعي الانسان العربي المعاصر.

يعمل الرزاز في هذا الإطار على تقديم تصور معقد للراهن العربي حيث يتشكل الراهن من طبقات متراكمة من وعي العصور الماضية تؤثر لاشعورياً في استجابات الانسان المعاصر وتكبله. وهكذا يصير التراث لا قناعاً يؤدي وظيفة شكلية في العمل بل جزءاً من تكوين الوعي. ان استعارة صوت شهرزاد للحكي عن الماضي الذي يتحقق في الحاضر، وطبقات اللاوعي الراسخة في وجدان الشخصية العربية والتي تجعلها تتصرف، دون ان تعلم، بوحي من رواسب هذا اللاوعي، تقدم تفسيراً واضحاً لأطروحة العمل وتفسيره اليونغي للعلاقة بين الفرد وتراثه الجمعي. ان التراث لا يتحول الى مجرد وظيفة في العمل الروائي بل يصبح موضوعاً للتفسير عندما نكتشف ان اطروحة العمل الأساسية هي فهم علاقة الراهن العربي بالتراث، وتفسير أسباب الاستبداد على خلفية العلاقة بالتراث أيضاً.

هل يقدم الرزاز إذن تفسيرا للتراث اذ يحاول تقديم تفسير للحاضر؟ نعم لأن التراث اذ يستخدم كأداة للتفسير يصبح هو نفسه موضعاً للفحص والتأمل والمراجعة وفهم العلاقات الفعلية القائمة بين طبقاته التاريخية. وهكذا يقوم الروائي بمهمة عالم الآثار إذ يفتش في طبقات التاريخ عن المحركات الفعلية لسلوك الانسان العربي المعاصر. وهي مهمة صعبة ومعقدة ومحفوفة بالأخطار وعوامل الالتباس، خصوصاً وأن شكل الرواية المعقد وأسلوب بنائها، الذي يعاني من هناتٍ في مواضع مختلفة من الرواية، تجعل الأطروحة الخاصة بالعلاقة بين التراث والحاضر غامضة بعض الشيء. وما يثير الغموض هو اختلاط الأصوات ببعضها البعض وعدم إحكام البناء السردي خصوصاً في ذلك الجزء الذي تظهر فيه شهرزاد ليلا ثم تختفي نهاراً لتفسح المجال للحاضر ان يحقق ذاته. ومع ذلك فان اجتراء الكاتب على انتاج عمل روائي يحلل فيه التراث نفسه هو أسلوبٌ جديد في استخدام التراث في الرواية العربية، وخطوة تضع العمل في مستوى فكري يفسر بالأسطورة والسرد تاريخ أمة بأكملها.

٥

يأخذ التراث في عمل عبد الحكيم قاسم بعداً مغايراً تماماً لما هي عليه صورته في أعمال الروائيين الذين ذكرناهم سابقاً. فإذا كان التراث موضوعاً للمحاكاة الساخرة في أعمال إميل حبيبي أو مؤنس الرزاز، ولربما في عمل جمال الغيطاني، فإنه في عمل عبد الحكيم قاسم مادة للاستلهام والاقتباس والفحص والتأمل. في عمل من أكثر الأعمال الروائية العربية الجديدة التي قرأتها عمقاً وقدرة على صهر المادة المستمدة بالبعد التصوري الجديد الذي يوجه الروائي المادة الروائية نحوه يقيم عبد الحكيم قاسم بناءً روائياً شديد الخصوبة إشكالياً ومحيراً ومثيراً للاسئلة. وإذا كانت «أيام الانسان السبعة» و«المهدي» و«سطور من دفتر الأحوال» و«الأخت لأب» تستمد من البيئة الشعبية الريفية عناصر مادتها صاهرة هذه المادة ببعد صوفي بارز وموشحةً بنيتها التصورية بحس صوفي شديد الغورية، فإن «طرف من خبر الآخرة»[7] تطرح معظم عناصر البيئة الشعبية لتركز على تصور للحياة والموت يتصل جذرياً بالفكر الصوفي المطعم بشذرات من الفلسفة الانسانية التي تَعُدُّ الإنسان ومحاولته للتعالي والتسامي مركز البحث الفلسفي وأساس تصور الوجود.

يبدو ما قلته حتى الآن غير ذي صلة بالاستفادة من التراث، أو على الأقل أن العلاقة التي يقيمها عبد الحكيم قاسم، في عمله الروائي، مع التراث علاقة غائمة غير واضحة المعالم. لكن علاقة «طرف من خبر الآخرة» مع المادة التراثية علاقة إشكالية وإن كانت تتجه الى فحص بعض التصورات الدينية والشعبية عن الموت والحياة. تبدو صورة الموت الطالع من الحياة والموت بوصفه استمرارا للحياة وشكلا من أشكالها السرمدية مهيمنة في هذا العمل الروائي الفريد. ان الروائي يجعل من الموت صورةً مهيمنة تتجلى في الوصف والتعبيرات الاستعارية والأجواء المحيطة بحدث الموت وحالة الانخطاف التي تصيب الصبي (أو الحفيد) الذي يبدو الموت واقعاً عليه كما هو واقع على جده والموجودات من حوله. هكذا يتخذ الروائي الموت سلما للوصول الى واقعة حساب القبر حيث يعيد الميت في حواره مع مَلَكي حساب القبر (ناكر ونكير) التفكير في علاقة الموت بالحياة وطبيعة الشريعة والحساب ومسائل دينية أخرى تتصل بمعنى التراث الديني ومعنى تحققه. إن «التأمل»، و«محاولة استكناه الاتجاه الحقيقي لنبض الذات في حالة «التحرر» من الخوف أو الشهوة» هي الركائز الأساسية للفهم الجديد لمعنى الانسان ومعنى الشريعة حيث يكون «الحساب منتفيا، والعذاب منفيا بالضرورة» لأن الفهم الذي هو غاية الموت هو ما يتوصل اليه الانسان الميت من خلال حوار القبر، أو حساب القبر بالمعنى الديني - التراثي للكلمة. ان «التحرر من المكتوب والمنصوص والمفروض، وإغماض العينين عن صغائر الإخوان» و«النظر في الذات» و«إسقاط إسار الخوف عن عزائم المريدين حتى يكونوا قادرين على بناء المجتمع الأمثل، الذي يكون إزدهاره في ازدهار كل واحد من اعضائه» ص: ١٠٩، هي رسالة العمل على الصعيد الفكري وجوهر الحوار المتخيل بين الميت وملكي حساب القبر.

وهكذا نلاحظ ان صورة الموت ليست سوى وسيلة لبث فهم الكاتب للأمور المتصلة بمفهوم الشريعة ومفهوم الحياة والموت والجسر الموصل بينهما. وإذا كان التراث الديني يتحول هنا الى موضع للتأمل والفحص والمساءلة وإعادة التركيب فإن الفكر الصوفي، الذي هو أداة الفحص ووسيلته، يتوشح ببعض تصورات الانثروبولوجيا الفلسفية الألمانية المصادر حيث يتصدر الانسان مركز البحث الفلسفي وبالتالي مركز الكون. ان التراث في هذه الحالة لا يظل مجرد جسد ساكن او مجرد وسيلة لتفحص الحياة الراهنة بل يصبح هو نفسه موضعاً للفحص وإعادة النظر. ويلتقي عبد الحكيم قاسم هنا مع مؤنس الرزاز في «متاهة الأعراب...» الذي يتساءل في بحثه الروائي عن معنى الوجود العربي ومحركاته ويفحص التراث عبر فحص الوجود الراهن. أما عبد الحكيم قاسم فإنه يقوم مباشرة بفحص بعض مقولات التراث ونقضها وإعادة تركيب عناصرها حيث يكون التراث لا مادة للاستلهام فقط بل موضوعاً للنقد والنقض وإعادة النظر.

٦

تقدم الإشارات السابقة الى عدد من الأعمال الروائية العربية الجديدة المندرجة في سياق الاستفادة من التراث، أشكاله السردية أو جوهره ومعناه، تصورا تطبيقياً يلقي الضوء على اتجاه التعامل مع التراث في الرواية العربية بوصفه جسداً حيا دينامياً قابلا للاستلهام وخاضعاً للنقد والنقض. إن الأمثلة الروائية السابقة تقدم للروائي العربي الجديد نماذج لا تقع أسيرة المحرمات التي يفرضها البعض على التراث بوصفه موضوعاً مقدساً لا يجوز المساس به أو إعادة تأمله أو إعادة تركيب عناصره، بل إنها تتجاوز هذه النظرة التحريمية مجترئة على تمزيق الأشكال التراثية وتوشيح الشكل الروائي بمزق هذه الأشكال، كما تجترىء على إعادة تقييم المقولات الدينية باستخدام أداة فحص مستمدة من التراث (التراث الصوفي، التاريخ السردي العربي) وصولا الى بناء وعي جديد بالعالم والانسان. وهكذا تصبح العلاقة بين الرواية والتراث لا مجرد علاقة ساكنة بل علاقة مولدة فاعلة إبداعية تجلو ما هو حي في التراث وتوفر شكلا جديدا للرواية وأداة فحص فاعلة للحاضر اولا وللماضي ثانيا □

١. محمد عابد الجابري. نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي. دار التنوير. بيروت، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ١٩٨٥. الطبعة الرابعة.

٢. فخري صالح. أرض الاحتمالات: من النص المغلق الى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٨٨. ص-٤٤٠.

٣. جمال الغيطاني. الزيني بركات. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. ١٩٧٤.

٤. جمال الغيطاني. خطط الغيطاني. دار المسيرة. بيروت. ١٩٨١.

٥. جمال الغيطاني. التجليات. دار الوحدة. بيروت، ١٩٨٣.

٦. مؤنس الرزاز. متاهة الأعراب في ناطحات السراب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٨٦

٧. عبد الحكيم قاسم. المهدي وطرف من خبر الآخرة. دار التنوير. بيروت. ١٩٨٤.

لماذا أحرقوا الكتب والمكتبات

عارف تامر
كاتب من سورية

■ أثبت التاريخ القديم والواقع أن العرب في الجاهلية لم يدونوا في السجلات والصحائف شيئاً من مآثرهم وعلومهم وآدابهم ، وقد يكون سبب ذلك ان الخط العربي الذي انتقل اليهم من الأنبار لم يكن معروفاً لديهم بعد ، ولكن على الرغم من كل هذا ، فإنهم كانوا أسرع من غيرهم من الأمم القريبة والبعيدة الى الكتابة والتدوين ، ولكن هذا جاء متأخراً أي بعد ظهور الاسلام .

وأثبت التاريخ أيضاً أن أول خزانة كتب عربية في الاسلام انشئت في دمشق من قبل خالد بن يزيد الأموي ، وكانت طافحة بكتب عديدة نقلت عن القبطية واليونانية والسريانية وأكثرها تبحث في الطب والكيمياء والفلك والهندسة والفلسفة وتاريخ سِيَر ملوك اليمن خاصة ، والقبائل التي عاشت على أرضها وأخبارهم ومخلفاتهم من شعر وعلوم وآداب .

وفي بغداد جُمعت الكتب بعهد المأمون العباسي ، ووضعت في خزائن ضمن عمارة كبرى أطلقوا عليها اسم « دار الحكمة » . وقد تحولت فيما بعد الى ناد أو مجمع علمي كان يجتمع فيه العلماء والباحثون والادباء لعرض الآراء وللتزود بالعلوم والآداب والفنون ، وقد ظلت هذه الدار قائمة ومزدهرة طوال القرنين الرابع والخامس الهجريين ، وفي مطلع القرن السادس بنى العباسيون مكتبة بالكرخ في بغداد أطلقوا عليها اسم « دار العلم » فكانت أكثر اتساعاً وأرحب مكاناً ، وقد ظلت عامرة ومزدهرة حتى وقت تدميرها وإتلاف محتوياتها من الكتب من قبل هولاكو .

وفي القاهرة « المعزيّة » انشأ الفاطميون في القرن الرابع للهجرة ، و بعهد « الحاكم بأمر الله » « دار علم » لم تلبث أن تحوّلت الى جامعة ، وقد كانت طافحة بمجموعة من الكتب النادرة والمراجع القيمة ، وذكر التاريخ أن عددها بلغ مليوني مجلد ، ومن الجدير بالذكر أن الفاطميون عينوا لها مشرفين وقيّمين من أساطين الأدباء والمؤرخين والفلاسفة فكانوا يلقون المحاضرات والدروس على المستجيبين والراغبين وطلاب المعرفة ، ولا بد لنا من التأكيد بأن الفيلسوف الكرماني كان من الذين انتدبوا لالقاء المحاضرات فيها ، فجاء من العراق خصيصاً وأقام في مصر مدة طويلة لأجل هذه المهمة ، وجاء المؤيد في الدين مناظر المعري ، وهذا الفيلسوف ألقى فيها ثمانمائة محاضرة جمعت في موسوعة اسمها « المجالس المؤيدية ».ومن المؤسف ان صلاح الدين الايوبي بعد أن قام بانقلابه المعروف على الدولة الفاطمية ، و بعد أن تسلم ممتلكاتهم ومخلفاتهم في الديار المصرية ، أصدر أوامره بحرق المكتبة ، ومن المتفق عليه لدى المؤرخين أنه أباح للجند القاء محتوياتها من الكتب بعد نزع جلودها والانتفاع بها للأحذية ، وذكر ان الباقي منها أحرق في موقع قرب الأهرام لا يزال حتى الآن يحتفظ باسم « تل الكتب ».و يزيد التاريخ على قوله بأن « القاضي الفاضل » المقرب من صلاح الدين انتخب من هذه المكتبة مجموعة نسب بعضها اليه و باع الباقي في سوق المزاد ، وفعل بعض الوزراء مثله ، وهذه المكتبة كما وصفها التاريخ لم يكن في ديار الاسلام أو العالم أعظم منها .

كم من أديب طمست اثاره وذهبت جهوده طعاما للنيران!

من المعروف ان الفاطميين شغفوا بالعلم ، وتعمقوا بالمعرفة ، وكان لهم الفضل في إبداع حركات فكرية حديثة بالنسبة لذلك العصر ، وكان للمكتبات دور مهم لديهم ، فعينوا أساتذة مختصين مهمتهم ارشاد الطلاب الى المعاني الخافية ، والى ما يشكل عليهم أمر معرفته في مجال العلوم ، وفي هذا الوقت كانت أوروبا غارقة في ظلام دامس من الجهل . واني لا أبالغ اذا قلت إنهم علموا الناس الاقبال على قراءة الكتب الفلسفية والعلوم الأخرى ، مما جعل العقل العربي اكثر ميلاً وتطلعاً الى الاستعاضة بهذه الكتب عن الكتب الدينية التي كانت تطغى على مجتمعات الدارسين والمثقفين وطلاب العلوم المتحررين ، وهكذا أقاموا نهضة فكرية على أسس ودعائم حديثة ، مما أوجد جواً من تشجيع الانقسام الفكري ، وحرية الآراء ، وظهور مذاهب فلسفية متعددة الاهداف .

ومما تجدر الاشارة اليه انهم اقاموا مكتبة كبرى في طرابلس الشام باشراف قضاة « آل عمار » الفاطميين ، وكان القاضي الحسن بن عمّار « أبو طالب » المتوفي سنة ٤٦٤ هـ ، هو القيّم عليها ، وهذا القاضي اشتهر بثقافته وتفوقه بالفقه والعلوم . وكان يخطط ليجعل من دار العلم الطرابلسية مكتبة تفوق على مكتبتي بغداد والقاهرة ، وهكذا اضاف اليها مهمة نشر العلوم بين الرواد والطلاب الذين توافدوا من مختلف الاقطار لانتهال المعرفة والعلوم . و يعزز هذا القول وفود ابو العلاء المعري الى هذه المكتبة والاقامة فيها مدة طويلة لم يبارحها الا حين ورد عليه خبر وفاة والده في معرة النعمان ، وكان ذلك في سنة ٣٧٧ هـ .

و يذكر المستشرق الافرنسي « كاترمير » بعد اطلاعه على نسخة من كتاب « ابن الفرات » المخطوط وترجمته الى الافرنسية بأن الصليبيين احتلوا مدينة طرابلس الشام سنة ◁



٥٠٢ هـ أو سنة ١١٠٩ م . وجاء بعده المستشرق « هنري لامنس » فنقل النص المترجم . وهذا هو : كان بطرابلس الشام دار علم لا نظير لها في العالم الاسلامي ، وتحتوي على ثلاثة ملايين كتاب في مختلف العلوم والفنون والآداب والعقائد وتفسير القرآن والحديث ، وكان عدد المصاحف خمسين ألفاً فضلاً عن التفاسير التي يقدر عددها بعشرين ألفاً . وفي سنة ٥٠٣ هـ . دخل « ريموند صبخيل » طرابلس ، فقام فور وصوله بغزو المكتبة ، وأول خزانة وقع عليها هي خزائن القرآن ، فأمر باضرام النار فيها ، وهكذا التهمت النيران قسماً كبيراً من المكتبة وحولته الى رماد ، ولكن صبخيل أدرك أو جاء من نبهه الى وجود اعداد كبيرة من الكتب غير القرآن ، فأمر حينئذ باطفاء النار ، ونقل ما بقي الى المراكب حيث عادوا بها الى أوروبا .

حرق المكتبات جريمة لا يمكن تناسيها

وفي « ألموت » عاصمة الدولة الاسماعيلية النزارية في فارس اسس « الحسن بن الصبّاح » مكتبة كبرى كانت غنية بكتب الفلسفة وعلم الفلك والتقاويم والزيجات والاسطرلابات ، وقد تعهدها فيما بعد الفيلسوف « نصير الدين الطوسي » فأسبل عليها من جهوده ومعرفته ، ونقل اليها أعداداً من الكتب النادرة ، وقدر عدد محتوياتها بمليون ونصف مجلد ، وحينما استولى المغول بقيادة هولاكو على قلعتي « ألموت » و « ميمون دز » أعملوا فيها الغارة ثم اشعلوا فيها النار بعد ذلك ، وقد استطاع « عطا ملك الجويني » ان يستأذن مولاه هولاكو في أن يحتجز لنفسه جملة من التآليف القيمة التي اشتملت عليها مكتبة ألموت الشهيرة التي جاء على ذكرها المؤرخ رشيد الدين بقوله :

انها كانت تضم اكثر من مليون ونصف مجلد من الكتب الفلسفية والعلمية والتاريخية والحكمة والآداب والطب والجبر والهندسة والفلك والفقه والفنون ، واحتفظ المغول ببعض الأدوات والمراصد المستعملة لرصد النجوم وحركات الفلك .

اننا لا ندري الاسباب التي حدت بهؤلاء الفاتحين الى اقتراف هذه الجرائم التي تنكرها الانسانية وتمجها الاخلاق ؟

لسنا هنا في موقف التحامل ، ولكننا في موقف العقاب والرثاء والاسف والتذكير ، فكم من أديب طمست اثاره الأدبية ، وكم من شاعر أحرقت قصائده وغاب اسمه في طيات الغيب ، وكم من عبقري دوّن للأجيال أفكاراً مفيدة ، فذهبت جهوده طعاماً للنيران .

ان أي ذنب أو خطيئة مهما كان حجمها وسواء اقترفها فرد أو دولة أو جماعة ممكن غض النظر عنها وتناسيها أو السماح بها ، وقد نجد لها الاعذار والمبررات . أما جريمة حرق المكتبات والعبث بمخلفات الفكر الانساني فهذه جريمة لا يمكن تناسيها ... والتاريخ يبرزها على صفحاته بأحرف سوداء □

لا غنى عن الترجمة

نبيل فرج
ناقد من مصر

■ تغتني الثقافة العربية ، وترتفع قيمتها على كل المستويات السابقة ، بمدى قدرتها على فتح النوافذ على الثقافات الأجنبية ، واقامة جسور التواصل بينها و بين التراث الانساني ، بما يجعل هذه الثقافات وهذا التراث رافداً من روافد التكوين ، لا غنى عنه ، إن أردنا للحياة والفكر الازدهار والارتقاء ، لا الجمود والانحدار .

لو تأملنا هذه الحقيقة ، حقيقة الأخذ والعطاء ، أو التأثر والتأثير ، وقمنا باختبارها ، سنجد أن النهضة الأدبية في عصرنا الحديث ، منذ رفاعة رافع الطهطاوي وسليمان البستاني في البداية ، ما كان يمكن لها أن تكون لولا تجذرها في الثقافات الانسانية ، عبر تاريخها الطويل ، على نحو ما نلمس بجلاء في أدب أعلام هذه النهضة باتساع الأرض العربية ، كطه حسين ، والعقاد ، والمازني ، وجبران ، وميخائيل نعيمة ، وتوفيق الحكيم ، ومحمد مندور ، وكل الأسماء اللامعة في الأدب المعاصر ، في تياراته الثورية الجديدة ، في القصة ، والشعر ، والمسرح ، والنقد .

أما الأدباء الذين تقتصر ثقافتهم على العربية وحدها ، ولا يمتلكون لغة أو لغات غيرها ، توثق علاقاتهم بالإبداع العالمي ، وتتيح لهم استلهام كنوزه الثمينة ، فلم يستطع أحد منهم أن يقطع ــ في أحسن الحالات ــ أكثر من نصف الطريق ، ما عدا الاستثناءات القليلة ، التي تخترق بقوة الهامها كل المدارات .

للترجمة دور مهم لا يقل أهمية عن التأليف

وهذا طراز موجود في وطننا ، كما هو موجود في سائر الأوطان .

ذلك أن الموهبة الحية بمقدورها ــ حين تصفو لها الرؤية ــ أن تبلغ مواقع من الوعي والحس والجمال التلقائي ، في الصورة والبناء والتحليل والمجاز ، لا تصل إليه الثقافة المكتسبة ، مهما حازت أدوات الاطلاع الواسع ، وطاقة التطور والنماء .

نعم ..

هذه حقائق ومسلمات وبديهيات ، يتعين على النقاد تأكيدها ، كلما ضعف اتصال أدبنا وفنوننا بالتراث الانساني العظيم قديمه وحديثه (بكل ما يترتب عليه من انتشار الجهل) بدعوى القومية أو الاقليمية أو المحلية ، أو العودة الى الجذور والمحافظة على الأصالة ، إذ لا تعارض بين هذا كله و بين العالمية ، بل إن العالمية شحذ للمحلية ، ودفع لها لصعود القمم العالية ، خاصة وأن بعض خيوط هذا التراث العالمي من نسيج الثقافة العربية التي مرعليها وقت كان لا بد فيها للمثقف الأوروبي ، إذا أراد أن لا يتخلف عن الإلمام بثقافات عصره ، من أن يكون على معرفة تامة باللغة العربية ، متمكنا من القراءة بها ..

لا بد للثقافة العربية إذن أن تكون دائماً على وعي بالتيارات والتجارب الأدبية المحدثة في أنحاء العالم ، بقدرما يجب أن تكون محيطة بكل الأسماء الخالدة التي تعد كعلامات الطريق في تاريخ الآداب ، ابتداء من هوميروس .

لذلك تؤدي حركة الترجمة ، والدراسات الأدبية التي تعقد عن التراث الانساني ، دوراً هاماً في حياتنا الثقافية ، لا يقل أهمية عن حركة التأليف ، ان لم يزد □

من سيتغير: الرقيب أم الكاتب ؟

علي هاشم
صحافي من لبنان

■ الكلمة في العالم العربي ليست ممنوعة فقط ، بل هي أيضاً محاصرة حتى الاختناق ، لا الكلمة المكتوبة وحدها ، بل الكلمة المسموعة أياً كان موقعها ومصدرها فهي ممقوتة غير مرحب بها إن كانت في كتاب أو صحيفة أو صادرة عبر مذياع ، والكل أكان كاتباً أو شاعراً أو صحافياً ، حتى ولو كان قارئاً .. الكل منا مع الكلمة قصة أو تاريخ .

في مطلع السبعينات كان موقعي في الخليج العربي مراسلاً لصحيفة بيروتية معروفة ولاذاعة فرنسية ، لكن باللغة العربية . وكان المسؤول عن الاعلام في إحدى دول المنطقة صحافياً كبيراً استقال من منصبه قبل مدة وانصرف الى تولي اصدار صحيفة عربية معروفة والاشراف عليها . وكانت له بسبب منصبه صولات وجولات بسبب ما كان يسميه « الحساسيات » . مهما كتبنا في حينه كانت له ملاحظات بريئة ، ثم تحولت مع الزمن الى تهديدات بالمنع : منع الصحيفة والمراسل معاً . وتكررت الصدامات « الفكرية » بيننا فقررنا أن نتفق على حد معين من الكتابة . وكانت المفاجأة حينما قال لي وهو المسؤول الاعلامي الكبير والصحافي والمنفتح ـــ كانت المفاجأة حين قال لي : « الاعلام بالنسبة إلينا هو « لا إعلام » أي لا تكتب عنا ، لا معنا ولا ضدنا ، وهكذا تبقى علاقاتنا جيدة والأمور على خير » .

هكذا كان الاعلام في مطلع السبعينات في المنطقة ، لكنه تطور ، وإن الى الأسوأ .

منذ سنوات قليلة احتفلت إحدى الدول بمناسبة وطنية وقومية . ورأيت بعامل الصداقة لكبار المسؤولين في هذه الدولة أن أكتب مقالاً أحيي فيه هذه المناسبة وأسرد بعض الذكريات عنها . وهي بالفعل تاريخية وغير معروفة من عدد كبير من المواطنين . وبعد مدة قمت بزيارة هذه الدولة وفوجئت بعد الوصول بمنع الصحيفة التي أعمل فيها من الدخول . وكانت المفاجأة أكبر عندما علمت أن سبب المنع كان المقال ـــ التحية الذي كتبته خالصاً لوجه الله ! وبعد الاستفسار من مسؤول المراقبة عن سبب المنع ، دهشت عندما تبين لي أن السبب مضحك ومبك معاً . السبب كما ذكره لي هو ورود جملة عن عاصمة هذه الدولة تقول إنها كانت شبه قرية صغيرة بأكواخ خشبية وشوارع رملية ، عبارة عن أزقة تحيط بها الصحراء من كل جانب . وقد تحولت مع الزمن الى مدينة ضخمة حديثة تشهد على الادارة والتصميم تحيط بها البساتين والحدائق من كل جانب لتشهد على حب رئيس الدولة للتنمية والتطوير .

مع ذلك سألت : « وماذا في الأمر ؟ هل ما كتبت صحيح أم خطأ ؟ » .

كان الجواب : « ليس خطأ ، لكن لم يكن عليك أن تذكر بالماضي » .

عجيب طبعاً . وتجاوزنا القضية وقرار المنع بعد الذي والتي .

مرة أخرى ، وعندما شبت حرب الخليج وضربت أزمة النفط (انتاجاً وأسعاراً وتسويقاً) المنطقة كلها ، كتبت تحليلاً عن الأوضاع ، وأشرت الى أن دول المنطقة فرضت سياسة شد الحزام ، وأشرت الى أن إحداها مع سياسة شد الحزام أنفقت على بناء فندق واحد مبلغ مليار دولار فقط لا غير . وفوجئت بعد ذلك بمنع الصحيفة التي أعمل فيها ، كما منعت شخصياً من دخول الدولة هذه ، ولم تنته القصة الا بعد سنتين ومداخلة أصدقاء عديدين من المسؤولين هناك .

> **المطلوب من الرقيب أن يفرق بين النقد البريء والتهجم الابتزازي**

ومرة في دولة خليجية دعيت الى حوار اذاعي عن معرفتي للخليج ورأيي في التطورات التي شهدها . وأذيع الحوار ، وأعجب به كل من استمع اليه الا مسؤول في دولة خليجية أخرى سمع الحوار مصادفة ، وأبلغني بعد لقاء بيننا أنه لو كان مسؤولاً في البلد الذي سجلت فيه الحوار لمنع اذاعته . وعند سؤاله عن السبب قال : « كيف لا أمنعه وأنت تقول إن الخليج العربي على قصر المدة التي انفتح فيها على العالم والحياة تطور بشكل هائل » . واعتراض المسؤول كان ان الخليج انفتح على الحياة والعالم منذ آلاف السنين ، فاعتذرت له عن خطئي مع الوعد بأن « لا أعيدها » . والقصد هو عدم الأخذ والرد والمماحكة والتسبب في سوء تفاهم قد يعقبه منع جديد .

قصص وأخبار لا تعد ولا تحصى عن الرقيب الخليجي . والواقع هو أننا قد نعذر هذا الرقيب لما تعرضت وتتعرض له دول المنطقة من حملات اعلامية غير بريئة ، بل ابتزازية ، لكنه مع ذلك مطالب بأن يفرق بين الغث والسمين ، وأن يعرف القصد من وراء ما يكتب ، وأن يفرق بين النقد البريء والموضوعي والبناء وبين التهجم الابتزازي .

ونتساءل الآن : هل نحن مدعوون الى تغير اسلوبنا في الكتابة وابتكار اسلوب ومفهوم جديدين يتلاءمان مع مفهوم المراقب ، أم أن على المراقب أن يطور مفهومه و يفتح آفاقه و يوسع صدره ؟

حتى يصير هذا أو ذاك ، وكلاهما مستبعد ، تبقى الكلمة حائرة ومحاصرة ومخنوقة .. أكانت كلمة في كتاب أو صحيفة أو منطقة عبر مذياع أو تلفاز ، وان الله مع الصابرين . ◻

إنذارات لم تسمع في حينها



فواز طرابلسي

■ في خريف عام ١٩٨٢ بلغني بالهاتف من باريس ان الصديق ابراهيم سلامة بعث إليّ برسالة بواسطة مطعم فيصل في رأس بيروت . لم يكن ابراهيم يعرف عنواني ولم يكن لي عنوان معروف آنذاك . لم تصل الرسالة . بدا لي الأمر مفهوماً : كيف كان لها أن تصل الى بيروت النازفة الجائعة ، المحرومة من الماء والكهرباء ، المقطوعة عن العالم ، انكفأت منها القوات الاسرائيلية الى المشارف بعد ارتكابها ، والقوات اللبنانية ، مجزرة صبرا وشاتيلا لتجتاحها قوات الحلف الأطلسي تفتش أحياء بيروت الغربية بناية بناية وشقة شقة بحثا عن السلاح والرجال . في مطعم فيصل الذي لن يطول الوقت قبل أن يغلق أبوابه نهائيا ، يتضاحك المدير إميل و يقول : لا رسالة ولا من يرسلون . هو صاحبك يعتقد ان مطعم فيصل لا يزال مثل أيام زمان ؟!

عن بيروت « أيام زمان » يكتب ابراهيم سلامة في هذه المختارات من أعمال الستينيات : « قصائد من خشب » و « جنازة كلب » . تشهد هذه التأملات في المدى المديني على تجربة شاملة ، تجربة النزوح الحديث من الريف الى المدينة ، وتنعقد حول نقطتي التصادم بين هذين العالمين : المرأة والمال (وهي تتأمل ايضا في التباعد الحضاري والشرط الانساني والماورائيات : الله وارتياد الفضاء في آن معا) . من جبران خليل جبران الى « شعراء الجنوب » مرورا بالياس أبوشبكة وفؤاد سليمان وخليل حاوي ، شكّلت تجربة النزوح من القرية الى المدينة مادة خصبة للانتاج الأدبي في لبنان . في هذه الشهادة الشخصية يضع ابراهيم سلامة توقيعه الى جانب حاملي هذه المعاناة المتجددة أبدا . وهو إذ يُقدِم على نشر هذه المختارات ، يحمّل نفسه تبعات مزدوجة : تبعات من ينشر بواكيره ، مضاعفة بتبعات من يجازف بنشر نصوص عن بيروت ، بعد ان صار في بيروت الذي صار ، وصارت كل النصوص عنها مُتهمة بالقصور والبكم .

أسارع الى القول إني لست اتفق وابراهيم في رؤيته للمرأة ، وإن كنت متفهما لتلك الاشكالية الريفية المُشبعة بثنائية الطهارة / الدنس التي تعاقبت على الارتطام بها أجيال من الشباب العرب . يعلن ابراهيم ليس بدون دهشة : « اليوم على قبر سقراط / اشتريت إمرأة بعشر ليرات » . على أنه ليس يتباهى بذكورة منتصرة ، وليس يدّعي بناء « اهرام من الحلمات » ، ولا يتبجح تأكيدا بماله ، وهوذو الغربتين : الهجرة والفقر . لعله يعلن ببساطة أنه أحد ضحايا الشرط الذكوري العربي . لذا سوف تجده يسارع الى الاعتذار من فالنتينا تريشكوفا عما يرتكبه الرجل العربي بحق المرأة العربية . وفي هذه النظرة للمرأة ، المحكومة بثنائية المومس / القديسة ، تتلبّس رائدةُ الفضاء السوفياتية لبوسَ البَتُول ، بتول التكنولوجيا البروميثية الحديثة .

عن التسليع العام للبشر والقِيَم يقول ابراهيم الكثير . في مدينته ، يتجوّل المسيح الذي باعوه بثلاثين فضيّة ولا يزالون يبيعونه قبل و بعد أن « تَدَوْلَرَ » كلُّ شيء في العاصمة اللبنانية . وهو يراقب أهل بلاده الذين أخذوا من السمك عاداته : « كبيرهم يبلع صغيرهم وغنيّهم يدوس فقيرهم » ، في « حريق روما » الذي يبدو الآن رؤيوياً ، أو في « صلاة فقير » يستنزل الصواعق التي سوف تنزل فعلا ، بعد عقد من الزمن ، على بناية « ستاركو » ذاتها في معارك حَيّ الفنادق الشهير .

عن بيروت تروج الآن نظرة منمّطة ومبسّطة تسارع الى ضم المدينة الى متحف الفراديس العربية المفقودة . لن يجد القاريء في صفحات ابراهيم سلامة صورا براقة عن ذلك « العصر الذهبي » الذي عرفته العاصمة اللبنانية ، بل سوف يلقى شهادة عن الوجه الآخر للمدينة إياها ، وجه لازمها منذ أن كانت . المهم اننا في إزاء شهادة عن حاضر تقول أنه لن يدوم . والأهم

◆

فواز طرابلسي: كاتب من لبنان، صدر له مؤخراً: «غيرنيكا . بيروت، الفن والحياة بين جدارية ليبكاسو وعاصمة عربية في الحرب». أصدر مجلة «زوايا» من باريس الصيف الماضي. وهذه مقدمة لديوان ابراهيم سلامة «قصائد من خشب» الصادر عن «رياض الريّس للكتب والنشر» لندن في عداد السلسلة الشعرية الثانية في نهاية العام.

ان هذه الصفحات عاصم عن الرجع الماضوي المكرب « الى ما كان » ، فكأن « ما كان » كان بريئا أصلا من دم « الذي صار » وأمسي وأعتم . تحرّضنا هذه الكلمات على التأمل والتساؤل لا على التذكّر والتحسّر . وأحسبُها تستفزّ البعض على الأقل على رفض الانصياع مجددا للعبة إياها : لعبة الاستدعاءات المتناقضة التي نُدعى إليها في أعقاب كل حرب أهلية (وقد شهد جيلنا منها حربين) : « ما مضى مضى » ، و « العودة الى ما كان » !! فكأنه مكتوب علينا أن نحلّ المعادلة العبثية إياها : ان ننسى الماضي وان نعود إليه .

لذا لن يُصْرَف النظر بسهولة عن هذه الصفحات بحجة أن كاتبها ينتمي الى تلك الفئة من اللبنانيين الذين لم يقدّروا امتياز بيروت وحريات بيروت حق قدرها . وقد يقال « لكلٍ بيروتُه » ، اختصاراً لحوار طويل حبذا لويفتتح ، لأنه وحده الحائل دون أسْطَرة بيروت وأندلستها ! على ان ابراهيم سلامة يتحدث عن الذين لم تكن بيروت — هم وباسم كثيرين لم تكن بيروت لهم . ولا يقولن لنا أحد الآن إننا نتناسى أهمية دور بيروت العربي كملجأ ومحطة ومرفأ ومأوى وواحة ، كتدمر وبترا وهونغ كونغ ، الخ . ونحن الذين بتنا نعرف القاعدة : إما ان يتحول الشواذ الى قاعدة وإما ان تغتال القاعدةُ الشواذَ . وقد اغتالت القاعدة العربية شواذها البيروتي . قالها محمود درويش : « لولا هذه الدول اللقيطة لم تكن بيروت ثكلى » .

ثم انه يصعب اقناعنا بفكرة المؤامرة و « حرب الآخرين » ونحن الذين يؤرّقنا السؤال : لماذا انساق الى هذه وتلك كلُّ هذا المقدار من الناس بحماس وشهية . فلنتذكر : كانت الستينيات ايضا فسحة للحلم في لبنان ، الحلم بالتغيير . كان ثمة طريق آخر غير البطر والعمى والاستهتار ووجهها الآخر : الاقتتال الأهلي . ولقد فوّتت بيروت فرصة (ولن أقول الفرصة) على نفسها ، فرصة أن تحوّل تعددية الطوائف الى ديمقراطية علمانية للافراد المتساوين قانونيا وسياسيا ، تنقل اللبناني من رقم مندور للقتل في عشيرة وطائفة ومنطقة الى مواطن في وطن . فرصة ان تؤسس على الازدهار المؤقت بنيةَ اقتصاد وطني انتاجي راسخة ودورا متجددا في الاقتصاديات العربية ، يقوم على أسس من التخطيط والعدالة الاجتماعية . فوّتت بيروت فرصة ان تعي مستلزمات الانتماء الى منطقة تخترمها الصراعات الوطنية والقومية وفي مقدمتها الصراع العربي — الاسرائيلي . ولكن كانت طبقة من الوسطاء متخمة بفتات الأموال النفطية تلهث وراء أعلى معدلات الربح بأسرع وقت ممكن ولا تحسب للمستقبل أي حساب ، تتكيء على طاقم حاكم يراكم العجز على الانتفاع والفساد . لم ينصتوا حتى الى المصرفي ميشال شيحا يحذرهم : « ثمة مال ينبغي على اللبنانيين ان يمتنعوا عنه » . تعامى ممثلو تلك « السعادة اللاهية » عن الفقر الذي « اذا جاع يأكل الملك » ، كما صاح الرحابنة وفيروز ولم يسمعهم أحد أو بالكاد ، والكل يسعى الى جذبة السحر في الصوت الفيروزي . تغافلت بيروت — الحداثة الاستهلاكية عن كل ما يُحْدِق بها من فوات وتقليدية وتخلّف ، حتى تقيأت دما وقيحاً وجثثا كل ما لم تهضمه من مدنية .

شهادة عن الوجه الآخر لبيروت وعن حاضر تقول إنه لن يدوم

وتريدوننا أن نظل نسبّح بحمد الاعجوبة اللبنانية ، تَمَجّد إسمهُا ! زمنَ الأزمات الكبرى ، يجري التضحية بنظام سياسي — اقتصادي وبالمرتبطين به من أجل انقاذ شعب ووطن . والاعجوبة الوحيدة التي نقف فاغرين أفواهنا أمامها هي الاعجوبة التي قضت بانقاذ نظام سياسي — اقتصادي (بل تأبيده) عن طريق إماتة وطن وشعب !

لا هو مزاج سوداوي ولا تشاؤم مجسّم هذا الذي يسود صفحات هذا الكتاب . انه صدى لإنذارات لم تُسْمَع في حينها . وراء استهتار ابراهيم سلامة قلق وخوف يافع نزل من القرية وضاع في دهاليز المدينة منذ أن وطأت قدماه « ساحة البرج » . وفي سخريته وكفره ومرارته غضب مَنْ لن يغفر للذين خطفوا له القرية والطفولة ◻

الرقابة: الاهانة المستمرة

عبد الغني مروة

■ اقامت جامعة كمبريدج البريطانية حلقة دراسية في مطلع شهر ايلول/ سبتمبر حول انظمة التعريب في الكومبيوتر برعاية «أمير الفضاء» سلطان بن سلمان بن عبد العزيز.

وكنت أتمنى لو ان أصحاب القرار بشأن الرقابة على الفكر والنشر في كل وزارة اعلام عربية كانوا حاضرين في هذه الحلقة ليسمعوا الى جانب الأمير سلطان ويعوا ويستوعبوا «تقنية» العصر التي ستجعل من كل تدابيرهم وقناعاتهم «الرقابية» وسلطويتهم العشوائية في الحجر على الفكر ومحاولة تدجينه، محاولة عقيمة تجاوزها الزمن تحتاج الى اعادة نظر شاملة وتقييم جديد لمستجدات العصر وضرورات التكيف مع التطورات الجديدة.

وخلاصة الوضع هي أن النشر العربي بمختلف أشكاله وظواهره، صار، بفضل الثورة الالكترونية، امرا مباحاً ومشاعاً لكل حامل قلم وبكلفة تجعله في متناول الجميع، بعد ان كان صناعة محدودة تحتاج الى تمويل كبير وبالتالي تجعله متمركزاً لدى حفنة قليلة ومختارة من القادرين ماليا أو سياسيا على مواجهة أعباء الانتاج.

اليوم أصبح الأمر مختلفا جداً، فكل مواطن، مع قليل من الدراية والصبر وحفنة من الدولارات يستطيع، ان ينشر ما يحلو له سواء في نشرة أو مجلة أو كتاب، بتجهيزات لا تتجاوز قيمتها عشرة آلاف دولار وربما أقل.

ومما لا شك فيه ان انتشار مثل هذه التجهيزات، وهي متوفرة في كل أنحاء الوطن العربي بأسعار معقولة جدة، ستكون حافزا لتطوير صناعة النشر العربية وتكاثرها، طالما اصبحت في متناول اليد. كما أنها ستشجع على رواج حركة النشر في العالم العربي، مع انخفاض كلفة الانتاج الى حدود تجعلها في متناول كل مؤلف أو مفكر أو كاتب سياسي، وقد يأتي يوم، ليس بعيدا على الاطلاق، تحتاج فيه أجهزة الرقابة على الصحف والمطبوعات في العالم العربي ان تضاعف حجمها عدة مرات، أو أن تخصص رقيبا يتصدى لكل مجموعة من الكتاب.

وقد نكون، هنا في «الناقد» أكثر الناس استيعابا لأهمية هذه الثورة الالكترونية العاصفة، ذلك اننا بقدر ما نحن متضررون من انتشار أجهزة الفاكسيملي والاستنساخ الآلي، فاننا سعيدون بحجم الانتشار الهائل لكثير من مقالات «الناقد» التي تتغلغل في عمق المواقع العربية اياها التي تسد ابوابها براً وبحراً وجواً وبريداً في محاولة يائسة من سلطات الرقابة العربية لحجبها عن القراء.

ونحن لا نبني هذا الاستنتاج من موقع الادعاء ولا المباهاة، وانما من خلال الكم الهائل من رسائل القراء التي ترد الينا من كل انحاء العالم العربي، والتي يشيرون فيها الى أنهم قرأوا قصيدة فلان أو مقالة فلان من خلال نسخة بالفاكسيملي وصلت الى أيديهم، ونحن نقول لأجهزة الرقابة العربية، من خلال تجربتنا، انه يكفي لنسخة واحدة من أي مقال، أن تتسرب الى بلادهم حتى تنتشر في طول تلك البلاد وعرضها من دون حسيب ولا رقيب.

نحن هنا، كما هي حال الادباء والمفكرين العرب الذين يغامرون في الكتابة في «الناقد» نضحك بملء افواهنا، من عقم الرقابة، ومن هذا الاستمرار في سياسة كانت في الماضي اهانة لذكاء المواطنين، فصارت اليوم اهانة لذكاء السلطويين!

لقد كان الكومبيوتر، خلف ظهور المواطنين في العالم العربي، وسيلة تحتكر استعمالها الأجهزة والاستخبارات لتحصي أنفاسهم وتسجل تحركاتهم وتدقق اسماء آبائهم وأمهاتهم على كل مركز حدود عربي، فصار اليوم امام المواطنين وسيلة تشجعهم للتعبير عن أفكارهم وآرائهم وتطلعاتهم.

حتى الآن، لم يكن في اللغة العربية جهاز متكامل للنشر المكتبي يستطيع ان يؤدي كل وظائف النشر العربية بشكلها الكامل، مع ان هذا النظام الثوري في أساليب النشر، صار منتشرا في عالم الغرب منذ سنوات.

وقد قامت شركتان عربيتان في بريطانيا هما «ديوان» و«آي سي اس» بتطوير برامج للنشر المكتبي تطويرا يتوافق مع نظامي الكومبيوتر المعتمدين في العالم. ويقول الاستاذ جمال البناء من شركة «آي سي أس» إن شركته ستنزل الى الاسواق العربية، جهازا متكاملا يتألف من برنامج الناشر العربي وجهاز الكومبيوتر وجهاز الطباعة بالليزر بما لا يتجاوز عشرة آلاف دولار، وان هذه التجهيزات كافية لأي ناشر لكي يصدر أي انتاج فكري أو ادبي أو ثقافي، من غرفة صغيرة بمكتبه من دون ان يحتاج الى استعمال المطابع أو التجهيزات والمعدات الثقيلة التي كانت مسيطرة على عالم النشر حتى الآن.

ويستطيع المرء من خلال الاتصالات الهاتفية ان يتبادل المعلومات والنصوص بين أي جهازين للكومبيوتر بعيدا عن عيون السلطة، وأن يوزع أو يتبادل ما يشاء من هذه المعلومات بالهاتف مع أي طرف آخر من دون حاجز أو رقيب.

واذا أفلت زمام الأمر من يد السلطة، كما سيحصل حتما، فماذا يبقى أمام السلطة سوى ان تقف وتتأمل عجزها وتبحث عن دور آخر وأساليب قمعية جديدة لن يكون لها أي أثر في تحجيم الفكر أو انتشاره!

قد يكون من الحكمة ان تبدأ السلطات العربية باعادة النظر في تدابيرها، وان تتخلى عن القناعات القديمة السائدة بأن الحجر الثقافي والاعلامي، قد يحمي النظام وان الخطر كل الخطر ليس في حجب المعلومات عن الجماهير وانما بتوعيتها وتأهيلها للاستيعاب واكسابها المناعة الفكرية والثقافية قبل فوات الأوان، ولعل التجربة السوفياتية، والستار الحديدي الذي كان مفروضا على شعوب الكتلة الشرقية، تكون امثولة وعبرة، فهل استطاع الستار الحديدي الذي كان مفروضا على رقاب الناس منذ اكثر من نصف قرن ان يمنع عامل المرافىء في بولندا، أو عامل مقالع الفحم الحجري في الاتحاد السوفياتي، من الوقوف بوجه النظام في الوقت المناسب؟

الثورة الالكترونية من ورائكم والرقابة من امامكم، ومن لا يصدقني فليسأل أمير الفضاء، فهو «شاهد من اهلكم» □

الحيـة التي ابتلعت ايزيس

شفيـق مقـار

«قالت ضحى»

رواية

بهاء طاهر

روايات الهلال . القاهرة ١٩٨٥

■ «انتهت الضجة»، يقول بطل رواية بهاء طاهر «قالت ضحى». وبهذا القول، يمزّق لنا باباً نلجه إلى ما وراء لوحة الاعلانات التي أقامها «الثوار» حولهم، وأخذوا يتصايحون وهم متخندقون وراءها بشعارات العدل وأنبل المقاصد، منادين بانبعاث يُخرج مصر من القبر.

وبهذا المنظور، يمكن ان نصنف الرواية فنضعها في خانة أعمال المقاومة الروائية التي كان بالوسع - لولا العُهْر السينمائي - اعتبار «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ (١٩٦٦)، قمة وضيئة لها.

غير ان ذلك التصنيف - وهو مشروع - يظل مبرراً كرؤية لمستوى واحد بعينه من مستويات عمل فني تنبع قيمته الرفيعة من تعدد أعماقه وتوحدها في وجود حي فاعل وقادر يجعل الاختلاق الروائي - وكل إبداع قصصي اختلاق - أكثر من مجرد ظل للواقع أو انعكاس له في مرآة مخيلة الكاتب المبدع، وأهم (بمعيار القيمة الجمالية) من مجرد تعليق للكاتب على وضع سياسي أو اجتماعي أو فترة بعينها من تاريخ سياسي واجتماعي، حيث يتوصل العمل الفني (المختَلَق، المصنوع في المخيلة)، بفضل القدرة التي يمده بها تعدُّد أعماقه وتوحُّدها، من الوقوف في مواجهة الواقع الذي استمدت منه المخيلة مادتها الخام، ليكشفه، ويعريه، وينفذ الى أحشائه.

وهو ما لا مهرب من أن يفضي الى التساؤل عن منشأ العمل، أو - بالأحرى - ما يقول العمل ذاته أنه كان منشؤه. ففي مثل هذا التفاعل بين المخيلة المبدعة والواقع، يظل خطر الغواية المفضية - اذا ما استسلم لها الكاتب - الى «هندسة» العمل الروائي وتوضيبه مسبقا، خطرا ماثلا - ومميتا للعمل الإبداعي. ومحاولة استكشاف مدى انقياد الكاتب وراء تلك الغواية من عدمه هو ما يفرض محاولة إيجاد جواب - من واقع العمل - على ذلك التساؤل الصفيق بعض الشيء عن منشئه.

يبدو ان بداية الخيط، أو بداية الحَمْل، كانت ما قاله حاتم (الشخصية «الثائرة» القديمة التي تنازلت عن ثوريتها الخام لـ «الثوار الرسميين»): «يجري هذا الأمر من زمن. منذ كنت أعد للدراسات العليا. تركت القانون. ورحت أقرأ التاريخ وأسأل نفسي لماذا يحدث ذلك كله؟ قلت سأحاول كل شيء ولن استسلم. ولكني اكتشفت ان الظلم لا يبيد. ما الحل؟ ان تحدث ثورة على الظلم. نعم، تحدث تلك الثورة. يغضب الناس، فيقودهم ثوار يعدون الناس بالعدل وبالعصر الذهبي. ويبدءون، كما قال سيد: يقطعون رأس الحيّة. ولكن سواء كان هذا الرأس اسمه لويس السادس عشر، أو فاروق، أو نوري السعيد، فان جسم الحية، على عكس الشائع، لا يموت. يظل هناك، تحت الأرض، يتخفّى. يلد عشرين رأسا بدلا من الرأس الواحد الذي ضاع، ثم يطلع من جديد. واحد من هذه الرؤوس اسمه «حماية الثورة من أعدائها». ورأس آخر اسمه «الاستقرار»، وباسم الاستقرار يجب أن يعود كل شيء الى ما كان عليه قبل الثورة ذاتها. ويلد الاستقرار رأسا جديداً. . «الضرورة المرحلية»، «الظلم المؤقت الى حين تحقيق رسالة الثورة».

بداية الحَمْل إذن كانت الوقوع في تلك الفجوة، في تلك الحفرة التي «تشفي» بالحيّات: الحفرة بين الادّعاء الثوري والفعل الأميري، بين الإيهام الإعلاني والواقع الكالح الكريه المعتم. وفي تلك الحفرة يتفجر الوعي بالخديعة، والمقت للكلبية، حريقاً في الأحشاء. ولدى الانسان العادي، يجد ذلك الحريق منفذه الى خارج الأحشاء في انفثاءات كثيرة، إبتداء من السباب والنكات، وإنتهاء بالصراخ في الطرقات وإلقاء الحجارة وتلقي رصاص كلاب الحراسة النجسة في الصدور وعضاتها في الأعجاز. لكنه - في حالة الفنان المبدع - يتخذ مساراً آخر. والمسافة هنا بين الذهان والإبداع ليست بعيدة كثيراً. فمثلما يجد المصاب بالذهان مهربه من عذاباته التي تنهش داخله وتمزق عقله في اختلاق عالم مبعثر موهوم من أخيلة يبترد فيها مما يكوي داخله، تجد مخيلة الفنان المبدع (الحقيقي) منفذها لتنجو من الجنون تحت وطأة ما لا يكل العقل والضمير عن شحنها به من غيظ ورفض ومناوأة وما يبتليانها به من رؤى ظامئة الى العدل، في إبداع ذلك الواقع البديل، ذلك العالم الآخر الذي تختلقه لتمثل فيه صراعاتها مع الشر والقبح والخسة وتخرج منتصرة وهي تضم إليها جوهرة عالم تقبله النفس ويروي الظمأ الى العدل وقد صنعتها في حريق تلك الصراعات المهلكة.

وفي مثل هذا السياق الذي يحرر المخيلة المبدعة من أغلال الخضوع للثقل الرازح الذي يحطه عليها الواقع ويضعها وضع المجابهة مع ذلك الواقع بعالمها البديل الآخر الذي تدين الواقع به، ينجو الكاتب من غواية «هندسة» العمل وتوضيبه ليوصّل رسالة سياسية أو اجتماعية أو عقائدية ما، وينجو العمل - بفضل نجاة الكاتب من تلك الغواية - من أن يصبح مجرد بوق نحاسي (صَدِىء أو لامع، لا يُهم) يرفع الكاتب من خلال النفخ فيه شعارات مناوأة ما أو دعوة ما أو تحسر ما.

فلننظر في رواية بهاء طاهر إذن، وقد نجونا من تلك الرؤية المغلوطة لها. وحتى نجد منفذنا الى أسرار العمل، يحسن بنا ان نتوقف عند خصال بعينها لدى الكاتب (ومدار اهتمامنا هنا الكاتب المبدع لا «الشخص»).

من خصال الكاتب المبدع بهاء طاهر خصلة «الشيطنة»، وهي الخصلة التي يمكن لدى زيد أو عبيد من الناس ان تجعله يمازح الآخرين مزاحا عمليا (practi- cal jokes)، لكنها - في حالة هذا الكاتب المبدع الذي يتعامل مزاجه مع الأشياء من خلال طبع مشرّب بالفكاهة السوداء - تجعل صاحبها يبث في تربة العمل متفجرات، وألعابا نارية، وفي بعض الأحيان ألغاما يطؤها البعض وهم يجوسون خلال عالمه الرحب، فتتطاير بفعل انفجارها سيقانهم، وأحيانا أعجازهم. وليس قصد الكاتب - إن كان بالوسع حتى استخدام لفظة «قصد» فيما يتعلق بتلك المتفجرات والألعاب النارية والألغام المبثوثة في عمله - أن يعابث القارىء أو يحاوره أو «يطيّر عقله». فهو - إن شئنا الحقيقة - يبدو طوال الوقت غير منشغل كثيرا بوجود القارىء أو السامع. وتلك خصلة أخرى من خصاله هي في حقيقة الأمر سمة الكاتب المبدع الحقيقي الذي يستغرقه فعل الابداع فيشغله عن كل ما عداه. ومن هنا كان وجود تلك المواد المتفجرة في تربة عمله من فعل مخيلته ذاتها، لا من فعل الارادة. فهو وجود تلقائي، نابع - ككل شيء آخر في عمله - من قلب العمل ذاته.

كما قلنا باستمرار، يتحرك العمل الفني ويحيا على مستويات عدة. وعلى المستوى «الأقرب» من مستويات «قالت ضحى»، تتحرك وتحيا وتتفعل الشخصية المحورية، سيد القناوي. ولقد يغرينا ذلك المستوى «الأقرب» بأن نأخذ شخصية سيد القناوي مأخذ الشخصية التي «ترمز» للشعب «الكادح الطيب». وعلى مستوى آخر تطرحه «شيطنة» مبدع الشخصية والعمل، يمكن ان نأخذها مأخذ «الرد» على الثوار الأميريين المنادين بالعدل والعصر الذهبي وراء واجهة الإعلانات الورقية التي يسبحون خلف ساترها في بحيرات الوسخ، بـ «منادٍ مضادٍ»، هو سيد القناوي، الشعبي الفقير، «منادي السيارات»، الذي يتحول الى مقاوم يتهمه الثوار الأميريون، مدّعو الاشتراكية، بأنه «يساري»: «وخفض صوته قليلا وهو ينظر الى الباب وقال قابلت اليوم الأستاذ حاتم فقال لي انتبه يا سيد. يروجون في المصلحة أنك يساري! هزرت كتفي وقلت أنت الذي اخترت هذا الطريق يا سيد، فلا داعي للشكوى. فقال سيد بشيء من الحيرة: ولكن ألا يقول الرئيس في كل خطبة أننا يجب ان نحارب الفساد؟ (ألا يقول) ان هذا البلد بلدنا ولو تركنا البكوات يخربونه فسيقع على رؤوسنا؟ انا أعرف كل شيء. أعرف كل ما يفعله سلطان بك والهانم (ضحى) ◁

◄ التي كانت تجلس معك هنا. (أعرف) الرشاوى التي تقبضها. النسبة التي تأخذها. والنسبة التي تعطيها لسلطان بك. الشيكات المزورة. وبدلات الاجتماعات الوهمية. فاذا تحدثت أنا عن ذلك يكونون هم الأبرياء وأنا في النهاية يساري؟ ثم سكت فجأة، وقد تذكر شيئا، وقال بالمناسبة، أنا والله لا أعرف معنى هذه الكلمة. **أسمعها أحيانا في الخطب. وأحيانا يقولونها في اللجنة القيادية. ولكني لا أعرف بالضبط ما معنى كلمة يساري. هل هي شيء سيء جداً؟»**

فذلك المنادي الفصيح يسأل ذلك السؤال. ووراء تركيبته التي جعلت تساؤله ذاك مشروعا ومبرراً، تكمن شيطنةٌ مبدعة ومبدع المأزق الذي وجد نفسه فيه فتحول من «منادي سيارات» يخدم سماسرة بورصة الأوراق المالية، إلى «مناد» بديل للثورة الرسمية التي تتحدث عن محاربة الفساد وهي سابحة فيه، وتتشدق بشعارات «اليسارية» وهي تعتبر شبهة تلك «اليسارية» جريمة من جرائم أمن الدولة.

غير ان السؤال يظل بغير جواب عند البطل لأنه مخلوق «سياسي» (apolitical)، متى اعتبرنا كون أي فرد سياسيا أن يكون منتميا الى مذهب سياسي أو من المؤمنين بأيديولوجية ما. وقد كان ذلك البطل، أيام الدراسة، عميق الانشغال بالسياسة: «السياسة كانت ذات يوم

الحية تلتف حول الأرض ولا تموت أبدا ’هذا هو الدرس المهم

مأكلي ومشربي. كان ذلك من زمن بعيد»، لكنه، في ظل الثوار الأميريين، بات «مجرد موظف، لا يفهم كثيرا في السياسة، ولا يريد أن يفهم». ومع ذلك فإنه «أحيانا، يمتلىء بالغضب على نفسه وعلى حياته، أحيانا تجتاحه أشواق لا يعرف ما هي بالضبط.. في داخله أشياء، لكنه لا يستطيع ان يسميها». في داخله شرارة الانسانية العنيدة التي لا تريد ان تهدأ وتخبو، لا تريد ان يهرسها في التراب بقدمه أحد، فيطفيء لهبها. وفي داخله ذلك الجوع الى الحب. والحب دائما في عالم بهاء طاهر مدخول بحسب، ليس «حب الوطن فرض علينا»، بل حب يجري في العروق ويضخه القلب الى الدماغ والرئتين وكل أنسجة الجسم وكل أعضائه. ودائما حبيبات أبطاله يتوحدن بتلك الحبيبة الأخرى القاعدة له كالوزر، يذُبْن فيها، وتعطيهن بعض ذاتها فتجعلهن شبه معبودات. هذا حدث في «أنا الملك» لمارتين الفرنسية التي أحبها بطل القصة الذي ذهب الى الصحراء بحثا عن تلك الحبيبة الأخرى، وحدث لضحى في هذه الرواية. فضحى تناسخت فيها المعبودة ايزيس، والرواية بقدر كبير من الاعتداد بالمصرية تسميها باسمها المصري «ايسيت»، ولا تستخدم التسمية اليونانية إلا مرة أو مرتين، للتعريف. وضحى، كسائر شخوص العمل وكالعمل كله، تتحرك وتحيا على مستويات عدة. فهي، على مستوى من تلك المستويات، «ضحى الجميلة. طويلة القامة. (التي) تبرز استدارات الأنوثة في صدرها وأردافها، ولكن دون أدنى تزيّد. وجهها متناسق الملامح، تحيط ببشرته الخمرية الصافية هالة من شعر أسود ناعم وغزير». أنثى جميلة مثيرة، تصلح «حبيبة» مثالية لشاب مصري جائع الى الجنس.

لكن ضحى أيضا سر آخر: «رأيت بالطبع من هن أجمل من ضحى. **ولكن عندما تتكلم، لم أكن أعرف من يشبهها. أحملق فيها. أخفي دهشتي وأخفي حبي.** ينفذ صوتها المنغم إليّ كخدر ناعم يتسلل عبر جسمي». وهي أيضا انسانة مدفون فيها حزن غائر في الروح «تأتي الى المكتب ومعها كتبها: روايات فرنسية. أشعار صينية مترجمة. مسرحيات يونانية قديمة. كتب عن النحت. عن النبات. عن التاريخ. تقرؤها أحيانا بنهم وسرعة.. (وأحيانا) تضعها أمامها ولا تقرأ. في عينيها **تلك النظرة المستسلمة التي تنذر رغم ذلك بشر مكتوم.** تظل صامتة. يبدو عليها الحزن وشعيرات الدم الأحمر تزحم بياض عينيها. تبدو كما لو كانت قد بكت طويلا».. وهي تداوي حزنها بالخمر، الى حد يصيبها بـ «تسمم كحولي». فهي، على هذه المستويات، بنت مصرية من طبقة بائدة، ابتلتها خلفيتها الطبقية (التي باتت مدانة في ظل العدل الثوري والنقاء المدّعى) باهتمامات وشواغل تضعها في معزل بوصفها كائنا غريبا مريبا، وفي الوقت ذاته مشتهى.

غير أنها، على مستوى أعمق من كل ذلك، قد تقمصتها إيسيت، ومسّها بيده أوسير (أوزيريس). وهي ـ في لحظة مصارحة من لحظات الجنون التي يعترف فيها القلب الانساني بما فيه ـ تحكي للبطل قصة ذلك التقمص في فقرات من أجمل ما كتب بهاء طاهر، وتحكي أنه «عندما رأى أوسير البشر يهيمون سائمة على الأرض»، أخذها من يدها ونزل معها اليهم: «علمهم أوسير كيف يبنون بيوتا يأوون اليها، وألهمتهم أنا كيف يشقون بطن الأرض اليباب فتخضرّ. ثم حلت بالناس النعمة، ففرحوا بي وبأوسير ملكين على الدنيا نحكمها الى أبد الآبدين. ولكن أخي ست جاء ليكسر الدورة. نزل ليعيد الخراب والظلمة. ولما فتك ست بأوسير حاربت.. وبكيت. كانت الشمس تغيب. كان أبي رع ذاهبا الى رحلته المسائية في مركبه الأحمر، فتجلى لي أوسير مرة أخرى في موكب الغروب، وباح لي بسر ما كان وما سوف يكون. وقال لي سيشق الرعد بطن السماء لكي يهطل المطر، وستفتت البذرة لكي تنبت الزهرة..

«تعال. قالت إيسيست تعال. قالت ضحى تعال. مدت ذراعيها معا إليّ ووجهها الجميل يشرق وقالت تعال. فذهبت، وركعت أمامها. كانت تميل اليّ وتحتضنني وأنا أدفن رأسي في صدرها الناعم المبتل بعرق خفيف وعطر. ومسحت بيدها على شعري وقبلت رأسي طويلا ثم قالت بصوت خافت: لا تبتئس. سأجمع أشلاءك من جديد وستكتمل». لكن من تغويه بذلك الأمل لا يصدق. يخاف، ويظل يتساءل: «فمن أنت؟ من أنت؟ أي الوجوه أنت؟» فالبطل هنا يحول ـ برغمه ـ الى أوسير، ومن خلال قصة الحب المركبة تبدأ من جديد قصة الخليقة، وخلق مصر من فوضى العدم، كما قالت ضحى: «كنت وحدي في قلب الأشياء أشهد بداية الأشياء. في الأول كنت في الظلام ولم يكن غير الظلمة والصمت شيء، ثم تجمع وسط الظلام ماء واشتاقت الظلمة للنور، فأشرقت شمس رع». لكن البطل، مبعثر الأشلاء، لا تستوعبه الرؤيا، فيقول هامسا «لا يا إيسيت. لست أوسير. ولكن أشلائي في صدري»، وإذذاك «ترفع هي رأسه قليلا، وتكرر في يقين: سأجمع أشلاءك من جديد، وستكتمل. ثم قالت بعد سكون: لكن لا تتعجل، ولا تسأل عن طرق الآلهة. ونهضت وأنا أرفعها من ذراعيها معا. كانت خفيفة كأنما سقط عنها وزن الجسد. وكنا نتعانق وكنا فوق جزيرة. كان الموج يغلي في السديم. وضرب صقر بجناحيه».

فالمثقف المصري الذي أعملت النصال في روحه وبات مبعثر الأشلاء يتراءى له أمل الانبعاث. لكنه، في الوقت ذاته، وهو أسير قبضة الواقع، «لا يؤمن بالتناسخ أو التقمص أو أيا كان ذلك الشيء الذي يسمى به حلمها»، ومع ذلك: «كنت أعرف. كنت متيقنا أنها لا تكذب. فحين كانت تجلس هناك، في تلك الغرفة الضيقة المغلقة، كانت تشعر بالفعل انها ايسيت وان أوسير تجلى لها في القمر وباح لها بسر لا أعرفه. ولماذا لا

أعترف؟ في ذلك الليل أيضا سقطت مع كلماتها جدران تلك الغرفة في الفندق ورأيتني وسط أعمدة تيجانها من اللوتس ومسلات مكسوة بالذهب ونخيل وزهر وكنت شعاعا من الشمس وموجة في البحر دخلت أيضا قلب الأشياء وشهدت بدءها. لماذا لا أعترف؟».

*

يجري الحدث في الرواية هادئا عاقلا على الأرض الصلبة، فيبدأ في ديوان من دواوين الحكومة أنشأه وزير متفرنج مؤمن بفوائد التنظيم والادارة، فلما خرج ذلك الوزير من المنصب، تحول الديوان الى منفى للموظفين المغضوب عليهم من اداراتهم الأصلية. وفي هذا الديوان المنسي أو «المكتب الميت» بقي بطل الرواية، ثم زاملته في العمل ضحى (التي وصفها صديق البطل حاتم بأنها «مسنودة»). فأحبها. وذلك حب يحدث كل يوم، من جراء «العشرة»، في المكاتب والدواوين، ولا يفضي الى شيء، وان أفضى فالى بضع لقاءات مختلسة يفتر بعدها. لكن ذلك الحب استوعب بطل الرواية تماما. أصبح حياته. وفي روما، حيث زاملته في بعثة دراسية على نفقة الوزارة، يزهر ذلك الحب، فيعترف لها: «لم أتعمد شيئا، ولكني أحببتك»، فترد عليه: «أعرف. كنت أرى وأعرف. هذا المساء فقط اعترفت لنفسي اني أنا أيضا أحبك».

وفي روما تحكي له تقمص ايزيس لها، وكيف مسها أوزيريس بليل وهي في السابعة من العمر أو الثامنة. ويكون بدء الانكشاف فيها يخصها في معبد روماني كأنه المعبد الذي ذهب اليه بطل «أنا الملك جئت» في قلب الصحراء. لكنه في روما «معبد متهدم لم يبق منه سوى قلة من أنصاف عمد مرمرية وقواعد أعمدة كثيرة خالية من نصبها»، وفيه ترى ضحى المعبد كاملا بقُدس أقداسه وبحيرته المقدسة، وقد ارتد الزمن وانتقل المكان الى مصر، فتردد في كلامها وهي تشيء رؤياها ترتيلة أقرب ما تكون الى صلاة الفرعون المنقوشة على حيطان معبد الصحراء في «أنا الملك جئت»: «هناك، يأتي الموكب. موكب الكاهنات والعابدات في ثيابهن الشفافة البيضاء. يقترب منك. غناؤهن يترقرق من أجلك أنت. يهمس بالذات لك. وسوسة أجراسهن الصغيرة تهمس من أجلك أنت. تدعوك للنبيذ وتدعوك للحب وتدعوك للفرح. ترجع أنت أيها العابد الوفي وقد رمى فيك الاله بعضه فتصبح واحدا أنت والأشجار والجبال والماء وبالعشق تصبح أنت هو وأنت الكون وأنت المنتهى».

تدعوك للفرح والحب. الفرح والحب. ألا يبدو ذلك كفرا بازاء الخلفية البطولية التي تركاها في «الوطن المفدى»؟ أي فرح وأي حب؟ رغم أن البطل وصاحبه حاتم لم يحلما الا بأن يصبح لهما وللآخرين ذلك الحق: «سأقول لك الحقيقة يا ضحى. كنّا نكره الظلم. ولما جاءت الثورة فرحنا. قلنا تحققت كل الأحلام. سيخرج الانكليز. سيتحقق العدل، فلا يعيش الناس في بيوت كالجحور تملؤها القذارة ويملؤها المرض. سيتعلم الناس، فلا يصير جهل. ستنمو حدائق ومدائن وسيمشي الانسان عزيزا على الأرض. لا يمسح الأطفال أحذية



الأمل أفضل من الجنون والغضب يلد خرابا

الآخرين ولا تتسول النساء في الطريق. لكننا رأينا ملوكا جددا وباشوات جددا يريدون ان يستولوا على البلد التي كنا أنا وحاتم مستعدين ان نفقد حياتنا من أجلها». وهو عين ما قالته ضحى قبلا عندما صرخت: «ماذا فعلتم بالمعبد؟ ألا تعرف ان الالآهة في هذه البقعة المقدسة تجلّت؟» فضحى/ ايسيت، هي الأخرى، كالبطل، يملؤها غضب: «رأيت المعبد وكان أطلالا. كان خشبا مصلوبا يسند طوبا متداعيا وتراب كثير ورمل في كل مكان. وفي الأرض أذرع مبتورة ورؤوس مطمورة تبرز من وسط التراب». فالمعبد مصر. والأطلال مصر. والخشب المصلوب الذي يسند طوباً متداعياً مصر. فماذا فعلتم بالمعبد؟ تسأل ضحى / إيسيت. وعندما يلتئم غضبها وغضبه، تمسك يده وتقول «من يدري؟ من يدري لم التقينا وماذا سيتولد عن هذا الغضب؟».

لكن الغضب يلد خرابا. الحب يثمر جنينا في أحشاء ضحى، فتجهضه، وتجهض الحب معه. وبعد العودة غريبين الى مصر، تتحول ايسيت الى محظية أخرى من محظيات النظام. تبتلعها الحية التي تقطع الثورات رأسها فتنمو لها رؤوس. وتنقلب حكاية الحب الى حكاية تراشق يذكيه صراع قميء بين زواحف: ضحى وسلطان بك وكيل الوزارة الذي جعلها سكرتيرة وسمسارة له، في خندق الدولة المدجج بالسلاح وبالأجهزة، وسيد القناوي، الذي ظل يصدق الى ان فقد ساقه في اليمن، في خندق الايمان ـ رغم كل ما رآه في اليمن ـ بأن واجبه الذود عن عفة الثورة، وفي الأرض الحرام، بين الخندقين، البطل المسكين الذي لم يشفه شيء من حبه لضحى، ولم يشفه شيء من حبه للعدل، حتى عندما ينوره صاحبه حاتم قائلا له: «بلهجة قاطعة، لا عمل (يمكن ان يعمله أحد مساعدة لسيد القناوي). هذه مسألة يدخل فيها بقدميه الى وكر الأفاعي. كلهم أقوياء. كلهم يتساندون. في الوزارة وفي الاتحاد الاشتراكي وفي كل مكان. وعندما قلت ذلك لسيد قال لي إن قطعت رأس الحية ماتت. ولكن هذا غير صحيح. لأني عرفت ان الحية لا تموت أبدا. إننا نحاول معها عبثا لأنها تلتف حول الأرض. قل لسيد القناوي ان يتعلم هذا الدرس المهم. لا تموت الحية أبدا».

غير ان جزءاً صغيراً من ذنب الحية يسقط. بمصادفة بيروقراطية بحتة، يتكشف الدليل الذي لا سبيل الى طمسه على فساد سلطان بك. ويقول سيد القناوي ان ذلك بفضل دعائه الى الله ان ينصره على الظالمين. وبعد السقوط، تزور ضحى البطل في مكتبها القديم، فتقول له «أصبحت الآن في الغرفة وحدك»، ويقول هو «نعم. وحدي تماماً». ثم يسألها «هل أنت أيضا جسم الحية الذي لا يموت؟ لماذا هربت، يا ضحى؟ لماذا عذبت حاتم ولماذا حاولت ان تدمري سيد؟ وماذا تركت يا ضحى من إيسيت؟ ماذا تركتِ من حلمها الجميل؟» فتطرق ضحى قائلة «إيسيت رحلت. رحلت من أيام روما، وربما قبلها. لكنها رحلت» ثم ترفع اليه وجها شاحبا وتقول «رحلت من زمن. ولما اختفت، أخذت معها الأزهار والأشجار. أخذت مني العين التي ترى».

في بداية الرواية، نرى ضحى آخذة في قراءة رواية «الأمل» لمالرو (عن تجربة الحرب الأهلية الاسبانية) ونسمع البطل قائلا لها ان أندريه مالرو كان اشتراكيا عندما ألف الرواية. وبهذه الاشارة الملماحة، وضع بهاء طاهر قارئة (فصوته هنا علا فوق صوت الشخصية) في مواجهة محنة المثقف اليساري الشريف الذي من طينة مالرو عندما يواجه بالعهر الذي تنحدر اليه الثورات حين تتحول الى مطايا لـ «باشوات جدد». وقد تمزق مالرو بين نقمته التي طوحت به يمينا تحت وطأة ضيعة الوهم في ظل الستالينية، وبين ذلك الوسواس الذي ظل حيا في صدره فأنقذه من وصم «الأمل» بما وصمه به جان آنوي، وممكنه من ان يظل، رغم ضيعة الوهم، عند إيمانه الذي أفصح عنه في «الحالة الانسانية» (١٩٣٣) بالكائن الانساني اذ صوره قادرا، رغم كل ما هو ضده، من استرداد حسه بالكرامة والأخوة الانسانية، متى قبل بالتحدي بالغ القسوة الذي تواجهه به/ الحالة الانسانية.

وفي حقيقة أمره، كان أندريه مالرو، سواء في سنيّ «التزامه» باليسار، أو في سني ضيعة وهمه وتطوحه يمينا، ليبراليا إنسيّ النزعة. وكذلك، في رؤيتي، مبدع «قالت ضحى»، بهاء طاهر. فهو، في مواجهة الحية التي لا تموت، وعلى الرغم من وحشية الخديعة، يظل متشبثا بالأمل: «قلت: لماذا، يا ضحى؟ فراحت ضحى تتلفت حولها كما لو كانت تبحث عن شيء ثم قالت بما يشبه الهمس وكأنها تحدث نفسها: ولكني أعرف أنها حية وباقية. أعرف ان أخاها الشرير ست يقهرها فتسقط في الأرض. ولكنها تبحث في التيه عن أوسير. تتساقط أطرافها في ذلك التيه حين تضل الطريق اليه. تصبح هي أيضا أشلاء مبعثرة. ولكنها عندما تجد أوسير تكتمل من جديد. تنجح من جديد ومن أحشائها يولد الصقر فتيا وكاملا. إيسيت رحلت لكنها ستعود. كانت في عينيها غشاوة ندية لكن الدموع لم تنزل. فقلت في حيرة: ولكن لماذا رحلت؟ ومتى تعود؟ قالت ضحى وهي تبسط كفيها وتبتسم: أنت لا تسأل إيسيت متى. ولا تسألها لماذا.

«ويبرز جزء صغير من قرص الشمس».

فهل يحرق رع كل الأدران، وكما ظل عند كل فجر، على حافة الأفق الشرقي، يقتل الحية الشيطان فيتخضب الأفق بدمائها، فيحقق أمل البطل، يمزق الأشلاء، فاوست المقلوب، ويشق بطن الحية ويرد إيسيت الى أرض خِمْ، ويطلق رعوده فتشق بطن السماء لكي يهطل المطر على الأرض الموات وتتفتت البذرة لكي تنبت الزهرة؟

قد لا يكون الأمل قذرا كل تلك القذارة التي وصمه بها آنوي. والأمل ـ بعد كل شيء ـ أفضل من الجنون. □

من يضحكُ على من ؟!

حبيب بـولس
ناقد من فلسطين، مقيم بالناصرة.

«ضحك على ذقون القتلة»
شعر
طه محمد علي
اتحاد الكتاب العرب ـ حيفا ١٩٨٩

■ «إلى هواة الصيد
وشداة القنص!
لا تصوبوا غداراتكم
إلى فرحي:
فهو لا يساوي ثمن الخرطوشة
(تبدد باتجاهه!)

فما ترونه
أنيقا وسريعا
كغزال
وَيَفرُّ في كل اتجاه
كديك حجل
ليس فرحا
صدقوني
فرحي؛
لا علاقة له بالفرح». (ص ٧)

هذا الفرح المغدورُ والمنقطع عن الفرح المألوف هو فرح طه محمد علي فمنذ ان هدمت بلده وصودرت أرضها صودر معها فرح طه، فكأن التاريخ توقف هناك. منذ ذلك الزمن وفرح الشاعر يقتل ويصادر ويعتقل، وفرح مقتول او مصادر أو معتقل لا علاقة له فعلا بالفرح، بل هو أقرب في صلة الرحم الى الحزن منه الى الفرح، وهذا فعلا ما سنجده عند الشاعر.

والشاعر طه محمد علي ليس شاعرا جديدا على ساحة ادبنا المحلي، فقد غرفناه منذ الخمسينات شاعرا وكاتبا وناقدا ومثقفا. نشر القصائد والقصص والمقالات والنقد في مختلف الصحف المحلية. اصدر لغاية الآن ديواني شعر: «القصيدة الرابعة» عام ١٩٨٣، و«ضحك على ذقون القتلة» عام ١٩٨٩. وهو في كل ما كتب كان يصدر عن حزن عميق في وإحساس مرهف ورؤية واعية وتجربة طويلة، ذاق فيها المأساة وشرب مرارتها حتى الثمالة، فالتصقت به والتصق بها حتى النخاع، فصارا مع الزمن توأمين لا يفترقان، تقرأه فتتفلش المأساة امامك بكل بشاعتها وملابساتها، تراها فإذا بوجه طه يطل عليك ضاحا هادئا ساخرا جاداً، رافضاً قانعاً، حزيناً فرحاً، وهو بين هذه التناقضات جميعا يُتقن أصول اللعبة الفنية جيدا، فيشدك حين ترخي، ويرخيك حين تشد، فإذا أنت أمام فن غريب يدهشك ويفجأك، يأخذ منك ويعطيك، يلامسك فيدغدغ حواسك فتنطلق معه حيناً، وحيناً تقف ممسكا رأسك بيديك سائلا ما كل هذه المرارة يا طه؟! وما كل هذا الحزن؟!

ولكن طه لا يحفل بتساؤلك ولا يهتم فله هيكله وله صلاته يرتلها على هواه فإما ان تقبل عليها فتطرب وإما ان تشيح عنها بوجهك فترحل.

قصائده لا تحتاج الى «فيزا» ولا الى جواز سفر، تقرأها فتدخلك وتسكنك، فهي لا تقدم لك نفسها بخلاعة راقصة ولا يمجون غانية وانما هي والرصانة والوقار، لا تلوي عنقها ولا تستذل نفسها، لا تستجدي ولا تكد، أقبل عليها إن أطقت او ارحل ان لم تطق، ولكن الحقيقة تقول، هي منك واليك، عنك وفيك، لك وللغير، تتعرى وتعريك معها لتجابها سوية اليجابه ولتتحديا معا التحدي، ولتتغزلوا بالتالي جميعا أنت وهي والشاعر ونحن أكاليل غارٍ تتوج هامة هذا الوطن الذي لا وطن لنا سواه ساعة نعيره.

لوْ كنت املك غابة ـ يقول طه ـ
لدنوت من نسر حزين
وناديته
يا أَبَتِ!
لو كنت املكُ سجناً
لاقتربت من حائط شائك
وهتفت به
يا سكني!
لو كنت املك بحراً وسماءً
حقولاً وأزهاراً وعصافير
لصحت
لقد ظُلمت حتى اعتدت ان أُظلَمْ
لقد أُرهِبتُ حتى ادمنت ان أُرهَبْ
. . . .
وبعد ان ننتصر
ستمر دهورٌ
وأنا استيقظ في الليل
أهب كإعصار
أطوف الغابات والسجون
أرقى القمم
وأصرخ
حتى تتفجر شرايين صوتي
أصرخ
حتى تتخلخل أركان معلاقي:
سننتصر. سننتصر، سننتصر.
(ص ١٠٧)

من الحزن والألم والمعاناة الى الحب والفرح والنصر، رحلة طه الشعرية.

والسؤال الذي ينطرح هل نجح طه في رحلته الشعرية هذه؟ وكيف؟

«الفن عملية انسانية فحواها ان ينقل إنسان للآخرين واعيا مستعملا إشارات خارجية معينة الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها اليهم ايضا فيعيشونها ويجربونها». هكذا عرف تولستوي الفن بكل بساطة. فهل نجح طه في نقل أحاسيسه؟ وكيف؟

قلنا في بداية الحديث ان لطه هيكله الخاص وصلاته الخاصة. اذن نحن لسنا أمام شاعر مبتدىء يناور حول فكرة أو يتأرجح بين مدرج فني وآخر، او يلهث وراء كلمة او يستجدي لفظة. انما نحن امام شاعر متميز متمرس عاقر الشعر أربعين عاما او يزيد، حتى تجمعت عجينة هذا الفن بيديه يكورها تارة ويفرشها أخرى فإذا هي قصائد تنفلت من إسار التقليد ليعلن فرادتها وتميزها، وشعر طه يقع بمجمله ضمن إطار قصيدة النثر، ومن هنا يجيء هذا التفرد وتنبع الطرافة والحداثية.

وقصيدة النثر رغم جذورها الغربية إلا انها عند طه تستمزج الشعر الغربي والشعر الشرقي، فهي تراوح بينهما، فلا تفتقر إلى التطريب ولكنها لا تكرسه هدفا كما الشعر العربي عامة، ولأنها لا تكرس التطريب هدفا تتبوأر هذه القصائد حول الفكرة وتتمحور حول الصورة، فقصيدة يقل فيها التطريب الايقاعي تستلزم برأيي فكرة قوية عميقة يعبر عنها بصور موحية جميلة، فتصبح الفكرة لذلك لب هذه القصائد والصورة الحاءها، وبقدر ما نكون الفكرة عميقة والصورة موحية بقدر ما يأتي الايقاع مموسقاً، وحين نقول الايقاع هنا لا نعني الايقاع النابع من التفعيلة والوزن وإنما ذلك الايقاع النابع من النبر. وهذا اذن فكرة وصورة وإيقاع نبري أي المضمون والشكل - متضافران لا إنشطار بينهما فالعلاقة الجدلية تظل متواكبة متآلفة. وهذا فعلا ما نلمسه الى حد بعيد في قصائد طه، فهي تسحبك حين تقرأها الى عوالم رائقة او كما تقول إميلي دكنسون: «اذا بدأت أقرأ وشعرت ان قمة رأسي قد انتزعت فإنني حينئذ أدرك ان ما أقرأه شعرٌ».

وطالما ان الفكرة هي بؤرة هذه القصائد وعمادها فإذا نجد عند طه في قصائده؟

إن افكـار القصائد - أي مضامينها - عند طه تنبع من العاديات ومن اليومي، وفي هذا الأمر هي تنسجم مع وظيفة الشعر الحديث، وذلك لأن هذا الشعر يتّصف «بألفة لا صنعه فيها ولا تكلف، وإدراك لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة من قبل». كما يقول «روزنتال».

وإذا نحن تتبعنا شعر طه نجد ان مواضيعه مستمدة من حياتنا اليومية ومن تجربتـه الفلسـطينية تخرج عن ذاته ترصد العاديات ولكنها في نفس الوقت تحلل وتنتقد وتستخلص النتائج، دافعها الحزن والألم والرفض، ومصدرها تلك الرعشة المأساوية التي يحس بها الشاعر ونحسها معه فيتعمق من جراثها الألم في النفس ولكن لنتطهر معها في النهاية.

وبقـدر ما تكـون مواضيعه ملتصقة بذاته منبثقة عنها بقدر ما تفارق الـذاتية لتعـانق الرحابة والشمولية ولتصبح القضية الخاصة قضية عامة يحسها الجميع فتلامس حفاف المأساة فينا وأكثر. فحين نقرأ قصيدة عن معشوقته «صفورية» من خلال تجربة خاصة نشعر كم هي بالتالي تجربة عامة.

وهذه المواضيع رغم ما يبدو فيها من بساطة الفكرة نشعر بعمقها فهي لا تتشعب أفقيا وتتسطح بل نراها تغوص عاموديا مشربلة بمسوح فلسفية يسحبها الشاعر من ثقافته الغربية والعربية فتأتي هذه القصائد لذلك في مجملها مثقفة في آن معا تمزج بين شكسبير وإليوت وإدجار ألن بو وعزرا باوند وكولردج وييتس والمتنبي والمعري وابن الرومي وأدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وتوفيق الصايغ وآخرين.

مواضيعها تلتقي مع مواضيع قصائد معظم شعرائنا لكن دون تغييب لخصوصيتها، فهي في معظمها تدور حول الحنين الى الماضي الى ملاعب الصبا الى الدفء - والماضي هنا هو فلسطين المحتلة بصفورية قرية الشاعر، وهي نفـور من الـزيف والحضـارة الهجينـة ومتنـاقضاتها وأصباغها وهذه مواضيع طرقها شعراء الغرب كثيرا، هي حلم ارتداد الى الأصالة، وهي كذلـك تتغنى بالانسـان بعـذاباته وطموحاته وبانسانيته، وترتل للسلام والحب والوداعة، تعشق الأرض برحابتها وبطيرها وحيوانها وناسها، وهي كذلك حب للوطن بمعناه الرحب وتركيز على الهوية والانتماء الفلسطيني والعربي.

ولكن ونحن في خضم هذا الحماس تجدر الملاحظة التي تقول: ان بعض القصائد في الديوان تعالج مواضيع تخرج عن دائرة اهتمامنا وتحلق في جو الغرابة البعيد عنا والقريب من القاريء الغربي وربما كان السبب في ذلك كثرة اطلاع الشاعر على الأدب الاوروبي.

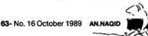
ولنسمع الآن نماذج تمثل حنين الشاعر ومواضيعه المختلفة في قصائده حيث يقول مخاطبا صياده:

«يا رفيق العطش
والرثاء للأرانب:
التي ذهبت بالسـذاجة
ولم تترك لمخلوق
بياض قلب. !
أتوسل إليك:
دعني «اتنزه»
على مرمى العيار
من بندقيتك
في هذه الحواكير المهجورة
وعند بقايا السنابل. !
اسمح لي:
أن اسلم على هذه التينة. !
وأذن لي ان اقترب
من تلك الصبرة. !» (ص ١١).

وفي رائعته «ناقوس مرور الأربعين على تخريب قرية» يقول:

«صفورية!
ماذا تفعلين هنا
في هذا الليل المجوسي
العاكف على ذاته
عكوف القلب على البغضاء!؟
وأين أقراطكِ!؟
أماشطة أنتِ
أم مشنقة!؟
إن كنت ملكة
فأين كوفيتك وعقالك؟
وإن كنت راقصة
أو عين ماء
فأين جواد شرحبيل!؟
ماذا صنعت بسيف صلاح الدين
وأين وفود الظاهر!؟
أين الجميع:
أين الظل والرمان والمشاعل
وأين السـاقية؟
أين قاسم والمعاصر والقسطل؟
وأين أعراس عناقيد التبغ

لسنا أمام شاعر مبتديء يناور حول فكرة أو يلهث وراء كلمة أو يستجدي لفظة



الأشقر كالجدائل؟» (ص ١٩).

ولنصغي إليه في قصيدة «كلام» حيث يقول:
«أيها الدفتر الصغير
الأصفر كسنبلة
والصامت كوجه
أخشى عليك
من البلل والقوارض
وأأتمنك على خوفي
وحزني وأحلامي
ولا ألقى منك
سوى العقوق والخيانة
وإلا . . . .
فأين الكلام
الذي أقول منه:
ليتني صخرة على ربوة
لا تسمع ولا ترى
لا تحزن ولا تتألم!؟
وأين المقطع
الذي فحواه
أتمنى أن أكون
صخرة على رابية
يفجرها الصبية في الخليل
ويهدونها الى أطفال القدس
ذخيرة للأكف والمقاليع . !؟» (ص ٤٠)

وعن حبه لانتمائه يقول بسخرية عابثة مرة، في قصيدة «عن الحب والغجر»، بعد ان جرب كل شيء وعاشر كل الشعوب، يقول:
«لكنني لم أحب أحدا
كما أحببت العرب!!
آه . . . لو كان للعرب جميعاً
أرْطِيٌّ واحد
آه . . . . لو كان للعرب جميعا
عنق واحد!
آه . . . لو ان لهم وريداً واحداً
كي أذبحهم وأستريح!!» (ص ٥٢).

وعن عشقه لوطنه المتمثل بصفورية هاجسه الأبدي يقول في قصيدة «حبل صبحه»، عن البقرة التي بلعت حبلها فذُبحت لذلك، ولكنها أصبحت رمزاً للوطن فلم يجرؤ أحد على أكل لحمها يقول محاوراً زوجته:
«شايف يا أبو محمد
كانت بلدنا مليحة . . . .
صحيح كانت فيها أوقات علقم
لكن مرارها طيب
يشبه مرار العلت
وأطيب!
شايف . . .
شو كاينه بلدنا مليحة؟!
- مليحة؟!

قصائد مكثفة ومضغوطة تخلو من الثرثرة والحشو والكلام الفائض فالجمل على قدر المعاني

. . . .
. . . .
ويك . . . !
وكتاب الله العزيز!
أنا مستعد وبفضل
ومن كل قلبي موافق
أكون يومها بلعت حبل
أطول من حبل صبحة
بس نكون
بقينا ببلدنا!!» (ص ٩٧)

وهكذا تسير مضامين القصائد عند طه ولا نستطيع الاقتباس منها أكثر لضيق الوقت. والقاريء لهذه القصائد يحس انها ترشح مرارة وتنز سخرية ابتداء من العنوان «ضحك على ذقون القتلة» ومرورا «بالعرب» الذين يريد ان يذبحهم، وانتهاء «ببيان عبد الهادي» الساخر الموجع. وسخرية الشاعر هنا عميقة تحدد مأساته ومأساوية مواضيعه، فهو ساخر الى حد العبث، رافض للوضع الى حد النهلسيته، ولكن بقدر ما هو نهليتي هنا بقدر ما هو ثائر على الوضع يطمح الى تغييره وتثويره. فمحنته هنا هي محنة المثقف الذي يبدو للوهلة الاولى عاجزاً ولكنه يملك إرادة التغيير.

وإذا انتقلنا للحديث عن الشكل عند طه محمد علي، فان أول ما يلفت نظرنا قضية التكثيف، فالقصائد عنده مكثفة ومضغوطة الى حدها الأقصى لدرجة يصعب معها الاقتباس، فهي تخلو من الثرثرة والحشو والكلام الفائض، فالجمل على قدر المعاني، بحيث لا نجد جملة تلهث وراء معنى فتقصر دونه او كلمة تخرج عن سياقها لتشكل نشازا يضر بهارمونية القصيدة.

والشاعر في مجمل قصائده يوظف التراث ويستمد منه، فالشعر الحديث في أقوى دفقاته يعتمد على صلته بالتقاليد وإنجازاته الجمالية، فالتقاليد هي أشبه ما تكون بلهيب متصل، قد يبدو للمرء انه خبا بعض الوقت ولكنه في الواقع يظل كامنا لا مفقودا. وكما يقول «روزنتال»: «ليس من الغريب ان نجد اكثر الشعراء نشاطا في مجال الابداع والتجربة هم كذلك اكثرهم تأثرا بصوت الماضي. اذ أننا لا نجد شعرا قديما له قيمته دون ان يكون له ما يمثله اليوم». وطه يعي هذه القضية جيدا لذلك يتكيء في شعره على الفولكلور وعلى التراث فالشعر عنده كالثقافة هو عملية بعث وإحياء دائمين تتأكد فيها الصلة الوثيقة بين الماضي والحاضر.

وكما يوظف الشاعر التراث نجده يتكيء على الترميز، ولكن رموزه تنبع كضرورة ولا تجيء ترفا شكليا منبتا عن النص. وما يميز هذه القصائد أيضا ذلك المذاق الكنسي النابع من جو القصائد ومن جملها ومفرداتها. ورغم بساطة كلمات الشاعر وتراكيب جمله يظل لهذه الكلمات والجمل مذاقها الخاص. ألم يؤكد الشاعر الكبير «ييتس» في عبارته المشهورة عن هذه الخاصية - أي على البساطة - ، حيث يقول: «لقد أردنا التخلص من المحسنات اللفظية، بل من الاسلوب الشعري وحاولنا ان ننأى بأنفسنا عن كل ما فيه من صنعة وأن نحصل على اسلوب هو بالحديث اي بالكلام أشبه ولكنه يفوق النثر في بساطته كالصرخة تنبعث من القلب». وهذا فعلا ينطبق على شعر طه فهو صرخة مغروفة من قلبه بلغة بسيطة لكنها مؤثثة بمفردات وتعابير جميلة موحية متناغمة لها إيقاعات لطيفة نابعة من النّبر رغم بعدها عن التفعيلة تسمعها فتحس باندغام إيقاعات «بيتهوفن» و«موزارت» و«شوبان» ولا غرابة في ذلك إذ لطالما اصغى الشاعر لسمفونياتهم الخالدة.

ولعل ما يميز هذه القصائد كونها مروية على شكل أحداث قصصية تبدأ

بدايات تكتنز عناصر إثارة تتفجر مع انطلاق القصيدة لتصدمنا في ذروتها ولتضج بالتالي في نهايات غير متوقعة مفتوحة حينا وحينا مغلقة ولكنها تحوي الكثير من التفاؤل. .

وأهم ميزة لشعر طه في رأيي هي صوره الموحية، وهذا الأمر كما أسلفنا يشكل أساسا لقصيدة النثر. وصور طه تعتمد التشبيه المبتكر والاستعارة الطريفة بلا ابتذال ولا تكرار فهي تخلو من المنفرات تجيء هادئة منسجمة رغم جنوحها في الكثير الى الصور السريالية الرافضة العابثة والخارجة عن المألوف والعادي. والسريالية عند طه تتعامل مع اللاواقع ولكن لكي تلقي بنظرة جديدة على الواقع نفسه فتزيد بذلك معرفتنا به وتوثق به علاقاتنا. لأن الفن مهما حاول الدخول في عالم ناء من الاغراب واللاواقع والخيال فإنه لا يمكن ان ينفصل عن الحياة الأم لأنها مصدر حياته.

وقد نجح طه في رؤيته لهذا الأمر لذلك جاءت صوره السريالية ملفتة للنظر ولكن ما نأخذه هنا على هذه الصور هو الاغراب في بعضها وما ذلك إلا لمحاولته نقل بعض الصور من الشعر الاوروبي وهي صور لا تندغم مع شعرنا العربي.

وكي لا يظل حديثنا يدور في فراغ سندلل على تشبيهات الشاعر وعلى استعاراته المكونة لصوره من خلال قصائده: لنسمع:

«صفورية! ماذا تفعلين هنا في هذا الليل المجوسي
العاكف على ذاته عكوف القلب على البغضاء!؟» (ص ١٩)

ثم:

«الماضي يغفو بجانبي، كما يغفو الرنين بجانب جده الجرس.
والمرارة تتبعني كما تتبع الصيصان أمها الدجاجة.» (ص ٢١)

ثم:

«أيها الدفتر الصغير
الأصفر كسنبلة
والصامت كوجه». (ص ٣٩)

وفي قصيدة اخرى يقول:

«من قطرات فرح الأمس، ورذاذ سرور اليوم
تتكون في غدنا أحيانا ينابيع حزن خبيثة!
بعد أسابيع تتداعى فراخها، تلتقي في مسارب جانبية
غامضة ودقيقة لتنساب جداول نحيفة تنحني
وتتعرج ككتابة الأطفال!» (ص ٥٨).

و «افترض انني انطلقت منك فجأة انطلاق أسراب الصدى من حقولنا وجماجمنا فما الذي سيحدث؟؟» (ص ٦٨).

أو «لن أسألك ما الغاية من جعلي هكذا
أنهار كالممالك واتصدع كجدران البراكين؟؟
لن أطلب إليك ان تفسر لي هدفك
من جعلي هكذا أتبدد كالسّحب وأتساقط
كملامح النسور». (ص ٧٩).

ولنسمع هذه الصورة السريالية الغريبة والمركبة:

«عنقه ينحني كقافلة النمل بحثا عن كوة في جدار ظلام اليوم لتهريب الخبز وصرير تهشم عُظام اللحيين». (ص ١٠٤)

ولنسمع أيضا هذه الصورة القمة:

«في طفولتي يا حزن رأيت عصفورا تطارده أفعى
العصفور كان قعيدا خلفه السرب والخوف الذي شاهدته يتفجر في عينيه وهو يحاول الفرار لا يمكنني ان أنساه.
غابات وأنهار وبحيرات، مناف وجداول ومروج لا يحدها البصر كلها كانت تتكدس على عنقه وتنهار بسرعة البرق من شدة الهلع.
مذابح ومدن كانت تتجمع في نظراته بسرعة مذهلة وهناك تحترق رعبا وتتناثر على ريشه وصوته وقدميه». (ص ٨٥)

هكذا اذن تتدفق صور الشاعر مرتكزة على تشبيهات مبتكرة واستعارات طريفة لتتشكل بالتالي قصائد جميلة كأنني بالشاعر يؤمن مع «مكليش» في ان القصيدة: «اسلوب تستخدم فيه الكلمات كأصوات وكرموز، وهي لا تنفصل عن معناها. لذلك اقتضي بناء الكلمات كأصوات وكمعان لإثارة العـاطفـة بمعـونة الصور (في تزاوجها) والرموز والاستعارات في إدراكها الحدسي. سر التجانس في الأشياء غير المتجانسة كما يقول أرسطو.»

وأخيرا أختتم كما ابتدأت بقصيدة «عبد الهادي يتصدى للدول العربية» حيث يقول الشاعر فيها:

«من عبد الهادي
في بيروت الغربية
الى عنوانكم أعلاه
في الوطن الغائب!
أما بعد:
بعد الصلاة والسلام
على خير الخلق وسيد الأنام.
أعلمكم:
بأني غافلت الحكام العرب
وفجرت البحّارة الامريكان
وطردتهم من لبنان!
للبيان والتدبر حُرِّر
ولجرّ الانتباه وُقّعَ!» (ص ١١٥).

وأنا بدوري أقول: إن كل ما قلته عن شعر طه كان هدفه جر الانتباه والتدبر والتلفت.

آمل أن أكون قد وفقت في رسم صورة صحيحة لشعر طه □

الصور السريالية في القصائد تتعامل مع اللاواقع لكي تلقي بنظرة جديدة على الواقع نفسه فتزيد معرفتنا به وتوثق به علاقاتنا

وجها المرأة والواقع

حسن حميد

كاتب من فلسطين. له خمس مجموعات قصصية ورواية واحدة.

«لا يصلح للحب»

قصص

ليلى العثمان

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بيروت ـ ١٩٨٧

■ تروي أسطورة صينية قديمة أن عازف ناي وقف يوماً في حضرة كهل حكيم، وبثَّ إليه شكواه، قال: «يا سيدي، حين أغترب وأعزف للناس لا ألقى قبولاً.. ساعدني».

فأجابة الحكيم: «لأن أنفاسك الطيبة تغادرك.. يا بني».

في الحقّ، واستناداً إلى ما أسلفت قوله أشير الى ان الأنفاس الطيبة لا تغادر قصص الأديبة الكويتية ليلى العثمان، التي استطاعت خلال سنوات قليلة من الكتابة ان تكون صوت مجتمعها في غير قضية، وفي غير منبر.. إذْ قيض لها ان تصوره وتتحدث عنه بدقة واصطفاء باديين.

لقد تناولت حيواته على نحو ما هو عليه فعلا، وان كانت تلك الحيوات وتوجهاتها لا تتوافق مع توجهاتها وتطلعاتها.

بدت من خلال كتاباتها صادقة في تمثلها لمجتمعها، لا تزوّق ولا تطرّز إلا بما يقتضيه النص الابداعي.

ولعل أحسن ما يمثل قولتي هذه كتابان لليلى العثمان، الأول قصصي، عنوانه: «لا يصلح للحب» والثاني روائي، عنوانه: «وسمية تخرج من البحر»؛ وهما عملان صدرا مؤخراً للكاتبة.

في وقفتي هذه مع أدب ليلى العثمان، سأقصر كلمتي الصغيرة على الحديث عن قصص كتابها «لا يصلح للحب».

يضمُّ الكتاب ثلاثَ عشرة قصة، عشرٌ منها تقرأ بمتعة وحب كبيرين، وثلاثٌ أخرى من الممكن للمرء طيّها دون ان يطرف له جفن!

قصص الكتاب، تبدي بجلاء واضح ان ليلى العثمان كاتبة متوحّدة بالبيئة، تعرف خباياها ومفرداتها وطقوسها معرفة دقيقة، فهي لا تكتب من ذهنها، ولا من فراغ. تقبض على النمنمات الصغيرة، وترفعها عالياً الى مرتبة النصّ الإبداعي، وتبني قصصها، وسرعان ما تبدو تلك النمنمات الصغيرة المهملة أشياء على درجة عالية من القيمة والأهمية والدلالة.

في قصتها «على سفر» ذات الطقس الحزين، الذي أوجده موت الأب، وانصراف أهل البيت جميعاً للحزن والأسف، وقد لفّهم المشهد بحيرته وقلقه وفجائيته تنقل لنا الكاتبة ما غوّر في نفوس شخصيات قصتها، فتدير بصر ابن الرجل الميت الى حذاء والده، فيقول: «عيناي على نعل أبي، واحدٌ فوق الآخر، أبي على سفر. هذه المرّة يسافر الى الأبد». مثل هذا المشهد لا تلتقطه إلا عين على درجة كبيرة من النفاذ والعمق والحساسية.

الناهض في قصص ليلى العثمان «لا يصلح للحب» حيوات القصص، وحرارة القصّ، واللغة الرشيقة الدافئة بالدلالات والمعاني وغياب الصنعة الأدبية حتى ليكاد المرء يحسُّ ان هذه القصص هي طبعة أولى عن الواقع بغنى أمكنته، واشارات زمانه، وتلوينات مواضيعه وقضاياه. إنها قصص أمينة على الواقع، حريصة على حضوره بصورة القديمة والحديثة، وتطلعاته الآتية، حريصة على تصوير الناس وهم يذرعون الدروب طيّ دبق الأجساد، المولّد من طبيعة الطقس، والغبار، والطوز، والأتربة، وللزوجة، والرطوبة.

ففي القصص لا وجود للمطر والحدائق والأشجار والعصافير إلا على نحو ضيق جداً، وهنا يتبدى التصوير المنطقي الموازي لحال الواقع.

في المجموعة، قصة عنوانها: «دقات المطر» ظننت، للوهلة الأولى، أن الكاتبة تتحدث فيها عن مطر الكويت، وهطوله نثيثاً على المارة، واستمتاعهم به.. بيد أن القصة غيبت الظنّ لأنها اتخذت من باريس لا من الكويت مكاناً لأحداثها.

الجميل في قصص ليلى العثمان، التي تمتح كثيراً من معين البيئة وتفاعلات الناس أنها ليست مقتصرة في موضوعاتها كلّها على عالم المرأة، وان كانت مهتمة به الاهتمام الكبير. إنها قصص تتحدث عن وقائع المجتمع وموضوعاته وأحداثه، وذلك من منطوق ان الكاتبة فرع يتقدم صفوف المجتمع في الرؤيا والطموحات، لا من منطوق أنها أنثى وحسب، شؤونها معلقة بمشيمة وحيدة واحدة هي الرجل.

ولعلي أحبُّ التوكيد في هذا المقام ان جلّ الكتابات القصصية والروائية والشعرية أيضاً (مع الاعتذار لأصحاب المصطلح) التي أنتجتها الكاتبات العربيات وقعت في مطبِّ الانثوية؛ حيث بدت النظرة تجاه الرجل (الطاغية، المهيمن على كلِّ شيء) بالغة الوضوح، ومن ثمّ محاولات المرأة الكثيرة لتخطي هذا الرجُل ـ العقبة.. وكأن الدنيا كلها بالنسبة الى المرأة هي الرجل فقط.

كثيرة هي القصص المكتوبة بقلم ليلى العثمان المنفلتة من هذا المطب الانثوي.. لهذا جاءت ظنينة بالدموع والتنهدات، واللوعات، والخلوات الانثوية، واللغة الرومانسية.. التي لا همّ لها سوى استعطاف الرجل واستمالته.

إن نظرة الكاتبة متجاوزة لنظرة الأنثى، ومنعتقة من فضائها الضيق الذي يدور حول الرجل، والرفاهية، والجمال، والمال بوجوهه كافة.

في قصتها المتميزة «زهرة تدخل الحي» توظّف الكاتبة القصة للحديث عن الحياة الاستهلاكية التي اجتاحت المجتمع الكويتي، من خلال زهرة، البنت الجميلة، الحلوة.. التي تدخل أحد الأحياء غريبة، حيية.. لتسكن فيه، ولتعمل مزججة للحواجب، ومزيلة للشعر، وصانعة للمكياج والحلويات، وخياطة للثياب، ومطرزة للأثواب والستائر والمخدات.

زهرة، التي تعطي جهدها وعملها وتقنياتها الى نساء الحي.. وما ان تطمئن للمكان حتى تستجلب أقرباءها ومعارفها، وتمدّ سطوتها بما تملك من امكانيات، وبما يسندها من مادحين ومروجين..

الشخصية الوحيدة التي واجهتها كانت أم محمد، التي جاءت ممثلة للماضي الجميل بتراثه، وأمثاله، وحكمه، ورؤاه البعيدة الثاقبة، أم محمد التي لم تؤخذ ببهارج الحياة، وبجمال الوجوه، والأثاث، الذي أوجدته زهرة.. لأنها بدت مقتنعة بأن البهارج لا تمد خطوات الحياة الى الأمام بل توقفها ان لم تكرّ بها الى الوراء خطوات.

إنها قصة فيها الكثير من التجريد والحسّ العميق بسيرورة الحياة؛ تنفض الكاتبة ـ من خلالها ـ رداء الأنوثة عن بطلتها لتقبض على واحد من أهم موضوعات الحياة العصرية في المجتمع الكويتي.

بطلات قصص ليلى العثمان في «لا يصلح للحب» جريئات، مبادرات، قليلات الاستسلام للواقع، في حواراتهن مع الآخرين (أعني الرجال) ندية لم نألفها في قصص كثيرة لكاتبات عربيات كثيرات.

والكاتبة، في تقديري، لا تسعى الى (استرجال) بطلاتها، وانما تقدمهن عبر رؤيتها لهن كأفراد في المجتمع، لهن اخفاقاتُهن ونجاحاتهن معاً.

قصص، تحاول ـ قدر استطاعتها ـ ان تذيب تكلس أسطورة الرجل، وتمحو سطوته في الحياة، وتبهت ممارسته لقواه العضلية مع الأنثى، وذلك من دون تشويه لأي منها، ومن دون غمط لطبيعة الرجولة والأنوثة، ومن دون تراجيديا مجانية.

في قصة «لا يصلح للحب» تقول بطلة القصة: «سأطوي نفسي، سأعانق دفء المكان، سأطرد عينيه الجميلتين، سأحاول ان أنسى يوم كذا.. الساعة كذا.. وسأرحل في نوم لذيذ».

أما حين تستسلم المرأة للرجل فاستسلامها موجع حقاً. تقول بطلة قصة «الشمس وضحاها»: «نعم أنا امرأة وحيدة. امرأة تحتاج إليك، تريدك، تريد كل الحياة التي يمكن ان تفجرها حولها وبداخلها، وبأعطافها الراقدة الموحشة». وحين تعلم برحيله الى لندن، تندب: «شقّني سيفٌ حاد ترنحت قدمـاي. جفَّ بحلقي كلُّ بلل، تهاويت على أقرب مقعد».

أما عن الزمان والمكان في قصص ليلى العثمان، في كتـابهـا «لا يصلح للحب» فمن الممكن القـول: إن انصراف الزمن في قصص ليلى العثمان في اتجاه واحد هو النهار بتفرعاته المتنوعة (الصباح، الضحى، الظهيرة، ما بعد الظهيرة. .) دون التطرق الى الليل كإطار زمني للقصص. . أمرٌ جدير بالملاحظة؛ ولعل مردَّ ذلك في تقديري يعود الى طغيان سطوة النهار بحرارته ورطوبته. . وطوزه، ومحوه لعالم الليل. فالناس، لا يستطيعون حتى في الليل التخلص من أجواء النهار، وان استطاعوا. . دهمهم الفجر، وبدأ النهار كرّته من جديد. فالناس في القصص لا يتحركون في الجانب الآخر من اليوم إلا على نحو ضيق جداً. . لذلـك لا تتبدى طقوس الليل كما تتبدى طقوس النهار.

في الـوجـه المقابل للزمن نجد غنى المكان وحضوره العالي في القصص، فالكاتبة تمدُّ الحياة الى الأشياء كافة، تجعلهـا تنبض، تؤاخي أو تباعد بينها وبين الناس تبعاً لتعـاملهم معها، تبعث فيها حياةً وحركةً هي من حياة الأفراد وحركتهم. . إنها تحدثنا عن الأبواب، والنوافذ، والكراسي، والمناضد، والأغطية، والفرش، والصحون، والكاسات، ونباتات الزينة الصغيرة (الذابلة، المُصفرة في غالب الأحيان)، وسـلالم البيت، والشـوارع، وأعمدة اشارات المرور، والطرقات الطويلة أو البحر، والساحل، والرمال، والقواقع، والأمواج، والصخور. . الخ.

للمكان في قصة ليلى العثمان وظيفة هامة جداً تتمثل في جعله الوجه البوحي للشخصية، الوجه الكاشف عن مكنونـات النفس، فحين تستولي الهموم والمتاعب على الشخصيات ترى كأن الأبواب، والنوافذ، والطرقات. . مغلقة في وجهها، ولا ترى من البحر إلا مساحات ضيقة جداً، وعـلى العكس تمامـا حين تكـون الشخصيات منشرحة، سعيدة، تبـدو لها الأمكنـة الضيقـة رحبة، جذلى، راقصة.

إن الكـاتبـة توازي ما بين مفردات المكان والحالات النفسية للشخصيات، وتوجد لكل نص منطقه الخاص به.

أما في تشكيلها القصصي، فليلى العثمان لا تعتمد على تشكيل بنـائي واحـد لقصصهـا، وان كان الاسلوب السردي هو الأكثـر حضوراً في القصص. إنها تقصُّ بالسرد، وبتيار الـوعي، وتجمـع قصتهـا، في الغـالب الأعم، عن طريق تداخل اللوحات والمشاهد والأزمنة. . ويلحظ الـدارس للقصص ان طريقة القصِّ بصـوت (الأنا) هي الطريقة المحببة الى نفس الكاتبة إذْ أنها قصت علينـا سبعـاً من قصصها بلسان بطلاتها، وبالرغم من الملاحظات التي توجه الى هذه الطريقة، والتي يأتي في طالعها تطابق صوت الكاتبة مع صوت الشخصية الراوية للحدث. . الا انها طريقة تساعد على توهج القص في مواضع كثيرة، وتفسح المجال جيداً للقبض على ناصية الأحداث والتلاعب بها.

كما يلحظ القارىء للقصص رشاقة الجملة وقصرها عنـد الكاتبة، وانفلاتها من حروف الجر الكثيرة وأسماء الـربط، واستخـدامهـا للفعـل المضارع الذي يُكسب القصَّ حضوراً اضافياً، طازجاً يكاد يلمس باليد. نقرأ:

«أرفع كفيَّ الى عنقي. أتحسسه بحذر. ارفعها الى قمة الرأس. أهزها. أنزلق الى الطرفين. أحركهما. أتأكد ان فتحة العنق توسعت قليلاً».

ومما هو جدير بالملاحظة ان القاصة لا تعتمد في قصتها على شخصية مفردة بعينها أو موضوع واحد، انها تعالج القضايا والموضوعات من داخل الحياة، إذْ يشعر المرء وهو يتـابـع موضوعـاً ما أو شخصية ما في قصصها بالحضور الوافر للآخرين.

ان الكاتبة، وهي تصطفي موضوعاتها وشخصياتها لا تقيم الحـواجـز بين ما اصطفته والجوانب الأخرى من الحياة. . كيلا تبـدو الموضوعات والشخصيات يتيمة في مشاعرها، وحيدة في مسارها ونموها.

أما مفردات الكاتبة فهي ذات فرادة نابعة من جرأتها وتشبعها بالمعجم اللفظي الانثوي (إن صحت التسمية) مثل:

«تعانقت الكفان. تخونه الكلمات. خطوهما لا يزال يغضُّ بكارة صمت النهار. الصدور أمامي شبقها يتفور. أهاتها تشقُّ الثياب. تنتعش اللذات. تنتصر الشهوات. الحياة في الخارج رعشة يومية لذيذة. الكهف العاهر. سأقول انا عازبة، سيرتعش. بالطبع سيتمنى لو كنت امرأة. سأكون أسهل عليه. . الخ».

كذلك هو حال الأسماء الملتقطة من الواقع، مثل:

«أمّ دهاش. حمد. غرّوبة. وضحة. أم الشيبة. . الخ».

أمـا الأكثـر علوقاً بالنص من أرض الواقع فهو تلك المفردات الدينية التي تسبق الحديث أو التي تتلوه مثل:

«أراك إن شاء الله. يدكِ فيها العافية ان شاء الله. وين على الله في هذا الصباح. أي والله أنا مستعد. الله يهديك سنذهب. بارك الله فيك. عافك الله. . الخ».

والحـوار في قصص ليلى العثـمـان، شديد الحضـور والغنى والايحاء والاقتصاد. . فما من قصة من قصص المجموعة، تخلو منه، بل إنه يكاد يبتلع أحداث القصص ليرويها. للننظر الى هذا الحوار:

«مـاذا تريد؟ لقـاء! يا كلب! الكلب أوفى مخلوقات الله. يا وغد. . . الخ».

**

وبعـد، لقد استطاعت الكاتبة ليلى العثمان بجهدها واستمـراريتهـا الأدبية أن تنقل إلينـا أشياء كثيـرة عن المجتمع الكويتي. . من خلال نصوصها القصصية التي باتت وجهاً من وجوه المعرفة الحياتية هناك. □

البنائية الفنية لـ « سداسية الأيام الستة »

ليست قصصاً ولا رواية



أحمد حرب

■ في الندوة التي عقدت في موسكو بين وفد من اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفد من اتحاد الكتاب السوفيات في أواخر ١٩٦٩ تكلم الناقد محمد دكروب عن القصة العربية القصيرة بعد هزيمة الخامس من حزيران حيث اعتبر «سداسية الأيام الستة» للكاتب الفلسطيني اميل حبيبي من «أجمل وأمتع ما كتب من قصص عربية بعد أحداث حزيران» من حيث انها تصور ما كشفت عنه هذه الأيام القاسية من تمزقات وأشواق وآمال وخيبات وأحزان عمرها عشرون عاماً ومن حيث انها تشكل «شبه رواية من نوع جديد»[1]. وفي معرض تعليقه على الدراسة التعريفية عن الاقصوصة العربية في فلسطين لصبري حافظ، أبدى محمد دكروب إعجابه بالبنائية الفنية الجديدة للسداسية، واعتبرها إضافة جديدة الى القصة العربية الحديثة تتطلب دراسة تفصيلية خاصة[2].

الملاحظات التي أبداها محمد دكروب تترك تساؤلات مهمة: ما هي البنائية الفنية الجديدة للسداسية؟ وكيف يمكن تصنيف السداسية بناء على بنيتها الفنية؟ هل هي رواية؟ هل هي شبه رواية كما اقترح الناقد المذكور؟ ام هل هي مجرد مجموعة قصصية قصيرة؟ بكلمة أخرى، ما هي هوية الشكل الأدبي للسداسية؟

الاجابة عن هذه التساؤلات تكمن في ان السداسية تأخذ المكان الوسط بين الرواية وبين المجموعة القصصية، ولكنها ليست شبه رواية، لأن هذا التعبير الأخير في نظري غير دقيق، فإما ان تكون السداسية رواية تمتلك الخصائص والمقومات التي تجعل منها رواية أو تكون شيئاً آخر. فتعبير «شبه رواية» يوحي أن العمل الأدبي المعني تتوفر فيه بعض خصائص الرواية، ولكن في الوقت نفسه تنقصه خصائص أخرى تقلل من تأثيره الفني والفكري. أي أن «شبه الرواية» أقل درجة (أو ربما درجات) من حيث البنية الفنية من الرواية. وهو ما لا ينطبق أصلا على «سداسية الأيام الستة».

إنها أيضاً ليست مجرد مجموعة قصصية. وذلك لوجود ترابط بين قصص المجموعة يوحي للقاريء بأن الكاتب كان على وعي منذ كتابته القصة الأولى في السداسية ان تشكل قصص الكتاب «وحدة» من نوع ما.

انها كذلك ليست رواية لافتقارها الى وحدة الفعل الروائي، وعلى هذا لا يمكن اعتبار كل قصة فيها كلوحة فنية تشكل في مجموعها «رواية متكاملة» لأن هذه «القصص اللوحات» قصص قصيرة يمكن ان تؤخذ كل قصة منها على انفراد وتدرس مستقلة عن غيرها من حيث بنائيتها الخاصة وهدفها وشخوصها، في حين لا يصلح هذا في الرواية. فليس من الجائز في النقد ان يقتطع جزء أو باب أو لوحة من رواية ويعامل هذا الجزء كوحدة مستقلة.

أحمد حرب:
كاتب من فلسطين، يدرس في كلية الآداب في جامعة بير زيت.

لقد ظهر في الأدب كتب مماثلة للسداسية من حيث البنية الفنية، وأثارت وما زالت تثير تساؤلات وحيرة النقاد. والإشكال الذي تسببه هذه الكتب لدى النقاد هو الاشكال نفسه الذي تسببه «سداسية الأيام الستة»: هل هي روايات أو مجرد مجموعات قصصية قصيرة. من هذه الكتب على سبيل المثال «أولاد العم توم» لريتشارد رايت، «دبلنيات» لجيمس جويس، «مذكرات رجل مجنون» لجوجول، «وينسبرغ، اوهايو» لشروود اندرسون، «اسمي آرام» لوليم ساروبان، «المنفى والمملكة» لالبير كامو، و «المنتصر» لوليم فولكنر.

وقد اختلفت طرق تعامل النقاد وجامعي النصوص الأدبية مع مثل هذه الأعمال. بعض النقاد لم يقلقهم مبدأ التصنيف، فدرسوا كل قصة على حدة، وأشاروا في متن دراساتهم الى العلاقة بين قصة واخرى من دون ان يقترحوا نوعاً أدبياً معيناً تندرج تحته مثل هذه الكتب. وحاول بعضهم تصنيفها، وركزوا على الترابط الفني والعضوي بين القصص، ولكنهم التقوا في نقطة ان هذه الكتب «قريبة الى الروايات» وليست روايات. جامعي النصوص الأدبية أخذوا يقتطعون قصة أو أكثر ليعيدوا نشرها في مختارات أدبية مستقلة غير عابئين بمكانة القصة الواحدة في المجموعة التي اقتطعت منها.

ولا بد أن لهذا النوع من الكتابة من جذور تاريخية في الأدب العربي والعالمي. ولأذكر على سبيل المثال «حكايات الف ليلة وليلة»، و «المقامات» في الأدب العربي، وحكايات بوكاسيو في «ديكامرون»، و «حكايات كانتربري» لجيوفري تشوسر. وتتبع هذه الجذور يتطلب دراسة أكاديمية جادة.

البروفسور فورست انقرام يقدم طريقة لحل الاشكال والجدل الناتجين عن صعوبة تصنيف أعمال أدبية مثل «سداسية» اميل حبيبي والكتب التي ذكرتها سابقاً، وذلك بوضع نظريته حول ما يسميه «المجموعة القصصية المدورة» ـ Short - Story Cycle . **يقول انقرام إن المجموعة القصصية المدورة هي عبارة عن مجموعة من القصص مرتبطة مع بعضها بطريقة ما بحيث تبقى على التوازن والتساوق بين «فردانية» كل قصة وضرورة الوحدة العامة للمجموعة. والمجموعة القصصية المدورة منها «المؤلف» و «المرتب»، ومنها «المتمم». المجموعة المؤلفة هي المجموعة التي نظر اليها مؤلفها «ككل» من الوقت الذي بدأ فيه بكتابة أول قصة، ومع تتابع القصص لبعضها البعض كان الكاتب محكوماً بمتطلبات خطة موجهة. المجموعة المرتبة هي المجموعة التي جمع الكاتب (أو جامع النصوص الأدبية) قصصها بعد ان نشرت على انفراد ورتبها من جديد بحيث توضح بعضها أو تعلق على بعضها بطريقة التجاور او الترافق، وغالباً ما تكون قصص هذا النوع مترابطة لاشتراكها في هدف واحد أو بتكرار ظهور شخصية معينة في غالبية القصص. والمجموعة المتممة هي التي تقع في**



المدى الوسط بين السلسلة المؤلفة والمرتبة ولكنها ليست مؤلفة أو مرتبة من حيث ان قصصها بدأت كقصص مستقلة وغير مترابطة ولكن سرعان ما وعى مؤلفها الخيوط المشتركة التي نسجها في بنية الفعل القصصي بطريقة لا شعورية، ومن ثم قام باتمام مهمة الترابط بين القصص بطريقة شعورية. أو أن الكاتب كان قد نشر قصة مستقلة، وبعد النشر لاحظ ان قصته لم تستكمل الهدف الذي تصوره فكتب قصة اخرى «لتتمم» ما لم تستكمله القصة الأولى[٣]. وخير مثال على المجموعة المتممة هو مجموعة قصص ريتشارد رايت في كتاب «أولاد العم توم» وهو مجموعة تتألف من خمس قصص، نشرت كل قصة منها على انفراد وفي أزمنة متفاوتة. بعد نشر القصة الرابعة جمعت القصص الأربع الأولى في مجموعة. وحينها لاحظ الكاتب كما لاحظ نقاده ان القصص تطور هدفاً عاماً واحداً، وتكمل بعضها، ولكن الهدف الذي تطوره غير «تام» ولا يتناسب مع فلسفة الكاتب الفكرية والسياسية في ذلك الوقت، فاضطر رايت الى كتابة القصة الخامسة والحاقها في المجموعة لتتمم ما اعتقد انه كان ناقصاً.

بناء على التعريفات السابقة للمجموعة القصصية المدورة أستطيع القول إن «سداسية الأيام الستة» هي مجموعة قصصية مدورة، وهي من النوع «المؤلف المرتب». وبهذا أنفي عنها صفة «شبه رواية» أو مجرد مجموعة قصصية. فهي تتكون من ست قصص تستطيع كل قصة أن تحافظ على «انفراديتها» إذا ما اقتطعت عن بقية القصص في الوقت الذي تشترك فيه القصص كمجموعة في هدف عام، وهو تصوير ما كشفت عنه حرب حزيران من معاناة و«تمزقات وأشواق وآمال وخيبات وأحزان عمرها عشرون عاماً». وسوف نرى كيف تساهم كل قصة في تحديد هذا الهدف العام.

أقول إن سداسية الأيام الستة هي مجموعة قصصية قصيرة مدورة مؤلفة مرتبة: مؤلفة لأن الكاتب أميل حبيبي كان على وعي منذ أن كتب القصة الأولى في المجموعة «حين سعد مسعود بابن عمه» انه محكوم بخطة موجهة وهو ما يعترف به في مقدمة الكتاب حيث يقول «لقد كتبت سداسية الأيام الستة في السنة الأولى على حرب حزيران وعلى الاحتلال الذي جاء في أعقابها. ولو سموا الحرب حرب الأيام السبعة لأنشأتها سباعية...[٤]».

إنها «مرتبة» لأن قصصها نشرت تباعاً في مجلة «الجديد» ابتداء من العدد الصادر في نيسان سنة ١٩٦٨، ثم جمعت ورتبت بالشكل الذي هي فيه بحيث سنرى ان أحداث قصص تتوازى أحياناً وتتغاير من حيث موقع الحدث وحركة الشخوص.

وطريقة نقد المجموعة القصصية القصيرة المدورة هي أن تحلل كل قصة على انفراد، وبعد ذلك يتم البحث عن الخيوط المشتركة بين القصص التي يمكن ان تظهر في الاجابة عن الاسئلة التالية: هل تنفرد كل قصة من قصص المجموعة بهدف مستقل أم ان جميع القصص تعالج قضية واحدة للتأكيد على أهميتها ومعرفة أبعادها؟ هل توجد شخصية من شخوص القصص تربط من خلال ظهورها المتكرر في أكثر من قصة بين قصص المجموعة؟ هل توجد قصص في المجموعة تتوازى احداثها؟ هل توجد قصص تتغاير أحداثها من حيث مكان وقوع الحدث وزمن وقوع الحدث، ومن حيث حركة الشخوص؟

ما هو موقف الراوي؟ هل هو مشارك في صنع الحدث أم هو مراقب للحدث؟ وهل موقف الراوي هو واحد في جميع القصص أم يتغير بين قصة واخرى؟

يوجد في السداسية تعاقب هدفي حيث أن كل قصة من قصص المجموعة تدور حول ثالوث هدفي مكون من التمزق، اللقاء والاغتراب. التمزق يمكن ان يكون تمزقاً ذاتياً داخلياً ويمكن أن يكون تمزقاً عائلياً انسانياً، واللقاء يتم في واقع غير طبيعي خلقته ظروف حرب حزيران، والاغتراب هو اغتراب خارج الوطن واغتراب داخل الوطن.

في القصة الأولى «حين سعد مسعود بابن عمه» يلتقي مسعود بعد حرب حزيران بابن عمه سامح حيث يحضر الأخير وعائلته بتصريح زيارة في سيارة خصوصية من بلدة سيلة الظهر في الضفة الغربية. يكون مسعود قد عاش قبل ذلك فترة من الاغتراب والتمزق العائلي لعدم وجود أقارب له بين ظهرانيهم، ويتم اللقاء بين مسعود وابن عمه في واقع غير طبيعي لأن اللقاء كان يجب ان لا يكون نتيجة للحرب، وان كان نتيجة للحرب يجب ان لا يكون نتيجة هزيمة عربية واحتلال الضفة الغربية من قبل الاسرائيليين. ولأن اللقاء يتم في واقع «غير طبيعي» فان مسعود لم يتغلب على حالة اغترابه بالكامل بل يخلق عنده نوع آخر من الاغتراب، الاغتراب النفسي. فمسعود الذي سعد بلقاء ابن عمه وأصبح ابن عمه بالنسبة اليه المكمل الحقيقي الذي يسد النقص في حياته أمام أبناء الحارة، يجد نفسه أمام حقيقة مرة تسبب له صراعاً داخلياً وهي ان هذا اللقاء سينتهي بسرعة وبانتهائه سيعود يعاني من اغترابه الأول بدون ابن عمه طالما ان الواقع غير طبيعي ولم يتحقق السلام. «هل حين ينسحبون سأعود كما كنت... بدون ابن عم؟ ثم كان ينام وهو يحلم بسامح...» (السداسية ص ٦٢).

في القصة الثانية، «واخيراً نور اللوز» تعيش الشخوص حالات التمزق واللقاء والاغتراب. يقول الراوي الكاتب إنه في السنوات الرومانسية من صباه قرأ رواية ديكنز «قصة مدينتين» واستبطل سدني كارتر لأنه ضحى بحياته لانقاذ زوج المرأة التي أحبها. ومع مرور الزمن لم يصمد بطل من أبطاله للبلى ما عدا، ويا للسخرية، فيلسوف هيجو، جرنجو، في «أحدب نوتردام» الذي رفض انقاذ ازمرالده الغجرية بسبب جبنه وتعلقه بالحياة. في تلك الفترة كان الراوي صديقاً حميماً للاستاذ «م» ثم افترقا ولم يلتقيا الا بعد عشرين عاماً، أي منذ انشاء اسرائيل حتى حرب حزيران، على الرغم ان الراوي والاستاذ «م» بقيا داخل اسرائيل. كان اللقاء مفاجئاً ومثيرا لدهشة وتساؤلات الراوي. أخبر الاستاذ «م» الراوي ان سدني كارتن قد سقط أيضاً من اليوم حياته، ولكن عنوان رواية ديكنز «قصة مدينتين» ظل يلاحق الاستاذ ـ م ـ ويسحره، وأصبحت هذه الازدواجية تعويذته التي حملها في عنقه منذ أيام الصبا.

زار الاستاذ «م» الضفة الغربية بتصريح وأوقف سيارته عند المنعطف الأخير من طلعة اللبن في الطريق من نابلس الى رام الله، ونتيجة لضعفه ازاء قصة مدينتين (الازدواجية) أقنع نفسه ان طلعة اللبن شبيهة بطلعة العبهرية بين الناصرة وحيفا.

وقال الاستاذ «م» لمتحدثه الراوي إنه زار معارفه وأصدقائه في الضفة الغربية بعد انقطاع عشرين عاماً وإنه لاقى ترحيباً واحتراماً لم يكن يتوقعه. ثم جاء اليوم الذي عاد فيه مع زوجته واولاده من زيارة أصدقائه في القدس القديمة، وتوقف ثانية عند المنعطف الأخير من طلعة اللبن التي كانت تحفها أشجار الزيتون المتفتحة. وعندما تذكر قصة حب جميلة بين حبيبين التقيا قبل سنوات عديدة في نفس المكان وتبادلا فروع أغصان الزيتون وتواعدا ان يلتقيا في الربيع القادم ولكن... لا يعرف الاستاذ «م» كيف انتهت قصة الحب الجميلة ولم يعد يتذكر اسم صديقه بطل تلك القصة ويريد من الراوي ان يساعده على التذكر. فبارادة باطنية غريبة نسي الاستاذ «م» حقا أنه هو نفسه «صاحب قصة الحب الجميلة».

من المهم ان يلاحظ في هذه القصة ـ وأخيراً «نور اللوز» ـ التغاير في حركة الشخوص وموقع الحدث بالمقارنة مع القصة الأولى. فاللقاء في القصة الاولى يتحقق بزيارة أشخاص من الضفة الغربية الى الداخل، بينما في القصة الثانية يتحقق اللقاء بزيارة الاستاذ «م» من الداخل الى الضفة. على أنه يجب ان يلاحظ ان اللقاء في القصة الثانية قد تمّ على مستويين: لقاء بين الاستاذ «م» والراوي بعد انقطاع عشرين عاماً على الرغم ان

(١) تقرير اخباري عن القصة القصيرة بعد هزيمة ٥ حزيران القيت في ندوة عقدت في موسكو بين وفد من اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفد من اتحاد الكتاب السوفيات في اواخر ١٩٦٩. أعيد نشره في: محمد دكروب، الادب الجديد والثورة (دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩)، ص٥٧.

(٢) محمد دكروب، «الاقصوصة العربية في فلسطين لصبري حافظ». الأداب، العدد ٣ (أذار ١٩٧٢) أعيد نشرها في الكتاب المذكور أعلاه، ص ١٧٣.

• المجموعة القصصية المدورة هو ترجمة للتعبير الانكليزي «Short-Story Cycle». اذا شعر القراء بعدم دقة الترجمة فانني أرحب باقتراحاتهم.

(٣) Forrest L. Ingram, Representative short-Story Cycle of the Twentieth Century. (The Hague, 1971) pp.15-18.

(٤) اميل حبيبي، سداسية الأيام الستة وقصص أخرى (حيفا: مطبعة الاتحاد التعاونية، ١٩٦٩)، ص ٨.

الاثنين يعيشان على البقعة الجغرافية نفسها، ولقاء بين الاستاذ «م» وأصدقائه في الضفة الغربية. وكلا اللقائين قد تما في واقع غير طبيعي: اللقاء الأول في واقع الاضطهاد والملاحقة والذي لم يسمح للاستاذ «م» بمقابلة الراوي خوفاً من أن يشك في امره وبالتالي يفقد وظيفته. واللقاء الثاني تمّ نتيجة لحرب حزيران وعن طريق تصريح يحدد بشدة فترة الاقامة ومكان الزيارة.

والتمزق في القصة هو تمزق انساني بين صديق وصديق وحبيب وحبيبة، وتمزق نفسي بين الماضي والحاضر. وقد رمز لهذا التمزق بالازدواجية التي توحي بها رواية «قصة مدينتين» لديكنز حتى ان الأمور تختلط على الاستاذ «م» فلم يستطع ان يميز بين طلعة اللبن وطلعة العبهرية ولم يستطع ان يربط بين ماضيه وحاضره حيث انه نسي انه هو بطل قصة الحب الجميلة التي تشغل باله. ولهذا فالاغتراب هو اغتراب عن الماضي واغتراب في الوظيفة التي يشغلها في اسرائيل حيث تفرض عليه شروط وظيفته ان يبقى بعيداً عن اصدقائه وأقربائه «المشاغبين» على السلطة.

يظهر في هذه القصة «الراوي الكاتب» الذي يتدخل بحرية ليعلق وينتقد ويهاجم، بروح تهكمية ساخرة، الأوضاع المعكوسة في واقع معكوس ذلك الواقع الذي جعل الكاتب يسقط البطل الحقيقي سدني كارتن من البوم حياته ويستبطل جرنجوار الجبان الاناني الفاقد لروح التضحية. انه بالفعل أمر غير طبيعي تخرج فيه الأمور عن مساراتها حيث تصبح «العروبة» في مصاف جرنجوار، بطل هيجو في أحدب نوتردام.

ست قصص وكل قصة تستطيع أن تحافظ على «انفراديتها» إذا ما اقتطعت عن بقية القصص

في القصة الثالثة «أم الروبابيكا» تمثل أم الروبابيكا الانسان الفلسطيني في الداخل الذي فرض عليه «الواقع غير الطبيعي» ان يعيش في غربة دائمة عن الابن وعن الزوج، ولكنه بقي متمسكاً بأرضه فلم يرحل مع الذين رحلتهم الحرب وأظهر قدرة عظيمة في المحافظة على بقائه. أم الروبابيكا بقيت في الوادي حين نزح زوجها وأولادها، وطوال عشرين عاماً بقيت تعيش على أمل ان تعثر على «كنوز الملك سليمان». جاءت حرب حزيران ووجدت نفسها تمارس أمراً غير طبيعي وهو المتاجرة «بالمنهوبات» من هضبة الجولان وذلك من أجل المحافظة على بقائها ولهذا أصبحت سمعتها مضغة تلوكها أفواه الناس. وكنتيجة لحرب حزيران التقت بأحد اولادها في سجن الرملة والتقت بزوجها الذي زارها من لبنان عن طريق الجسر، والتقت «بالاشباح الهائمة» رجالاً ونساء من غزة والضفة الغربية ومن عمان الذين عادوا بتصاريح وفي قلوبهم شوق وحنين الى أوطانهم التي هجروها منذ زمن، وبقيت «أم الروبابيكا» تحتفظ بكنوزها في صدور دواشكها: «حزمات من انوار الصبا، رسائل الحب الاول - قصائد خبأها فتيان، أوراق وكتب مدرسية» (ص ٨٥).

كالاستاذ «م» ومسعود في القصتين السابقتين تعيش «ام الروبابيكا» لحظة لقاء مؤقت في وضع غير طبيعي حيث تلتقي مع أحد اولادها في سجن الرملة متهماً بتوزيع منشورات في القدس القديمة وتلتقي مع زوجها، على أن هذا اللقاء لم يلغ حالة التمزق العائلي والانساني الذي عاشته وتعيشه. انها تعيش في حالة اغتراب عن الحاضر ملتصقة بذكريات وأشواق ماضيها المتمثلة في حزمات من أنوار الصبا ورسائل الحب. على ان قصة «أم الروبابيكا» لم تنته بعد ولم يرد الكاتب ان يطلعنا على سر بقائها في الوادي تاركاً الانطباع لدى القاريء ان قصتها كقضية الشعب الفلسطيني ليس من الغريب أو غير المعقول ان لا يكون لها نهاية. لقد قيل الكثير عن القضية ومع مرور الزمن اختلط الحابل بالنابل وأصبح من الصعب تمييز البداية من النهاية في سلسلة المآسي كما اختلطت الأمور على الجدة العجوز التي لم تعد تميز بين بداية حكاية الشاطر حسن ونهايتها فتبدأ من وسطها.

القصة الرابعة «العودة . . .» هي قصة المظاهرات التي قامت في القدس القديمة في يوم ٥ حزيران ١٩٦٨ بمناسبة مرور عام على الحرب، وهي تصور كيف يمجد الشعب الفلسطيني أبطاله الشهداء ويكرمهم على الرغم من وسائل القمع والاضطهاد التي ينتهجها الاحتلال. وفي هذه القصة «لقاء» وفيها «تمزق». واللقاء هنا هو من نوع آخر هو لقاء في الذاكرة بين الأحياء المكرِّمين (بكسر الراء) والشهداء المكرمين (بفتح الراء)، وتوحد بين الأحياء يبعثه شعر الشهيد عبد الرحيم محمود:

ونفس الشهيد لها غايتان ورود المنايا ونيل المنى

وتوحد في المصير بين أراضي فلسطين قبل ١٩٤٨ وما احتل منها بعد حرب حزيران. «فحوش الغزلان» في القدس القديمة هدمت بيوته وتبعثر اهلوه كأرض «مراح الغزلان» قرب الناصرة التي صودرت وهدمت بيوتها. والتمزق هنا هو تمزق انساني فرضته ظروف الحرب القاسية، «فالبنت» بعيدة عن خطيبها. هو معتقل وهي تنتظر امام باب السجن.

في القصة الخامسة «الخرزة الزرقاء وعودة جبينة» تعود الضيفة، جبينة الجديدة، وتلتقي مع أمها بعد عشرين عاماً من الغربة والاغتراب، والتقت مع جاراتها، ولكن اللقاء لم يكن في «واقع طبيعي»، ولهذا لم تعد الحياة تدب في العين كما هو الحال في قصة جبينة الغجرية.

وفي القصة الأخيرة «الحب في قلبي» تلتقي الفتيات المقدسيات بالفتاة الحيفاوية من عائلة الساري في زنزانة السجن. الفتيات المقدسيات اعتقلن بتهمة تهريب السلاح، والفتاة الحيفاوية بتهمة «الاتصال مع العدو». في لقائهن في السجن تتجسد وحدة الشعب الواحد الذي مزقته الحروب.

الفتاة الحيفاوية تعيش حالة اغتراب على الرغم من أنها بقيت في الوطن، والفتيات المقدسيات يعشن حالة اغتراب لأنهن رحلن عن الوطن. فالوطن بالنسبة الى الفتاة الحيفاوية، كما يفهم من موقفها في القصة، لا يعتمد على عنصر الأرض فقط بل يشمل الانسان بماضيه الثقافي والتاريخي وصلاته وعلاقاته الاجتماعية والانسانية. صحيح أنها لم تنزح عن وطنها، ولكن الانسان الذي تحبه قد نزح أو قتل. وبنزوحه تحطمت آمالها وأحلامها وأشواقها، ووجدت نفسها مع «انسان» جديد كان قد نزح الى وطنها، ولكن هذا الانسان لا يعترف بانسانيتها.

اذن ترتبط قصص المجموعة بخيط قصصي يتعلق بالهدف حيث تكشف كل واحدة منها، كما لاحظنا، عن حالة من حالات الاغتراب والتمزق واللقاء في «ظرف غير طبيعي». ولمزيد من التعمق في تحليل البنية القصصية للمجموعة والكشف عن خيوط مشتركة أخرى لا بد من معالجة قضية مهمة، وهي ما يسمى احياناً بـ «تكنيك الابلاغ».

يعتمد تكنيك الابلاغ في السداسية على ثلاث طرق رئيسية: طريقة التوازي والتضمين، طريقة خلق المقابل الشبيه، وطريقة التغاير.

أولاً: طريقة التوازي والتضمين وهي ان يعرض «الراوي الكاتب» **مشاهد ومحاورات متنوعة يقطع بها مؤقتا سير العمل القصصي ويضمن قصة داخل بناء قصة أخرى، ويكون الهدف من ذلك تكثيف الفكرة التي يأتي بها الفعل القصصي الرئيسي بخلق ما يشبه فعل قصصي ثانوي يوازي الفعل القصصي الرئيسي.** المحاورة الكلامية في القصة الأولى بين «ابن رتيبة» وابن عم مسعود وما تلاها من انقسامات في الولاء للأشخاص طرفي الصراع يصور مشهداً موازياً لحرب الأيام الستة التي تسيطر آثارها وخلفياتها على أجواء القصص وفيه نقد لاذع لما يسمى بالتضامن العربي الذي يشبه التضامن الصبياني بين مسعود وابن عمه الذي يتصف بالفزعة وتحكمه روح العشائرية.

في القصة الثانية «وأخيراً نور اللوز» يستذكر الراوي الكاتب خبرته الخاصة عند قراءته رواية ديكنز «قصة مدينتين» واستبطاله لسدني كارتن، ومع تقلب الزمن لم يصمد بطل من أبطاله سوى جرنجوار، «فيلسوف هيجو» في «أحدب نوتردام». تماماً كالعروبة التي أصبح موقفها مع تقلب الزمن موازياً لموقف جرنجوار الفيلسوف الفردي الذي يبرر عدم تضحيته

بتعلقه الشديد بالحياة. بالطبع إنه واقع معكوس كالواقع الذي تعيشه شخوص القصة. «وقصة مدينتين» تصبح موازية للازدواجية في رؤية الاستاذ «م» والتي تصبح فيا بعد مظهراً من مظاهر انفصام شخصيته وانفصامه عن الماضي.

في «أم الروبابيكا»، القصة الثالثة، يستذكر الراوي مشهداً من حياة الطفولة حيث كانت جدته العجوز تروي له حكاية الشاطر حسن حيث اختلط الأمر عليها فكانت تبدأ الحكاية من وسطها. وما من مرة نامت بعد ان تتم الحكاية، فلم يعرف لحكاية جدته بداية ولم يعرف لها نهاية. ان جو التمزق النفسي والضياع الذي يعكسه هذا المشهد يتوازى مع جو التمزق النفسي والعائلي والشعور بالضياع الذي تعيشه شخوص القصة، بالاضافة الى ان حكاية الشاطر حسن التي لم تعرف الجدة العجوز بدايتها من نهايتها تتوازى مع قضية شعب بأكمله والتي مع مرور الزمن وكثرة الأحداث والتداخلات والتناقضات أصبح من الصعب تمييز البداية من النهاية.

في القصة الرابعة والتي هي عبارة عن خمس لوحات تتوازى اللوحة الثانية (ما هو السر العجيب في اسم الغزلان) مع اللوحة الخامسة (العودة) وهذا التوازي يظهر في المضمون حيث أن التوحد المكاني بين «حوش الغزلان» في القدس «ومراح الغزلان» قرب الناصرة يتوازى مع التوحد الانساني بين ابن حيفا وبنت القدس وهذا التوحد نابع من المصير المشترك في كلا الحالتين.

في «الخرزة الزرقاء وعودة جبينة»، القصة الخامسة، يضمن الكاتب قصة داخل البناء الرئيسي حيث أن القصة المقحمة توازي مع القصة الأساسية لكنها تتغاير في المدلول. القصة المتضمنة هي قصة «جبينة»، قصة ابنة امرأة قروية خطفها الغجر وظلت والدتها تبحث عنها وتبكيها حتى انطفأ النور في عينيها وبقيت جبينة ـ التي تحتفظ بالخرزة الزرقاء التي ربطتها امها في معصمها ـ تنتقل من يد سيد الى آخر حتى انتهى بها المطاف في بلدة بعيدة حيث وقع في حبها أمير شاب فتزوجها وأنجبت له صبياً ثم عادت بعد ذلك برفقة زوجها الأمير الى بلادها. ومع عودتها عادت الحياة الى عين الماء التي نشفت منذ اختطافها، ورجع النور الى عيني أمها.

هذه القصة تتوازى مع القصة الرئيسية، قصة النازحة الفلسطينية التي غابت عن قريتها وأمها العجوز أكثر من عشرين عاماً عادت بعدها بتصريح زيارة بعد حرب الأيام الستة، وكانت أمها قد احتفظت طوال تلك الفترة بخرزة زرقاء في صندوق خشبي عتيق. وبعودتها لم تعد الحياة الى عين الماء في القرية. ويمكن تبيان عناصر التوازي بين القصتين (المتضمنة والرئيسية) كما يلي:

* غياب جبينة الطويل بسبب اختطافها من الغجر.
* الأم علقت الخرزة الزرقاء في معصم ابنتها قبل الاختطاف.
* الأم فقدت بصرها.
* عودة جبينة برفقة زوجها وابنها.
* عودة النور الى بصر الأم.
* عودة الحياة الى عين الماء.
* غياب النازحة الفلسطينية بسبب طردها من الوطن.
* الأم احتفظت بالخرزة الزرقاء في صندوقها الخشبي قبل النزوح.
* الأم أصبحت مقعدة.
* عودة النازحة دون رفقة زوجها وابنتها.
* الأم المقعدة تقف على رجليها.
* هل عادت الحياة تدب في عين الماء في القرية؟

في القصة السادسة «الحب في قلبي» يوازي الكاتب بين قصة مفكرة تانيا سافتشيفا، الطفلة الليننغرادية التي كتبت مفكرتها على دفتر مدرسي بال في الأيام الأولى على حصار لينتغراد من قبل النازيين وبين مفكرة الفتاة المقدسية التي تكتب رسائلها الى أمها من سجن الرملة. وعناصر التوازي تظهر كما يلي:

* تانيا.
* مفكرة.
* كتبت على دفتر مدرسي بال.
* كتبت داخل الحصار.
* من قبل النازيين.
* ماتت الأم داخل الحصار.
* تانيا بقيت وحيدة داخل الحصار.
* تانيا ماتت جوعاً.
* القتاة المقدسية.
* رسائل.
* كتبت على ورقة سجاير ديجل.
* كتبت داخل السجن.
* من قبل الاسرائيليين.
* الأم ما تزال حية خارج السجن.
* تعيش مع البنت الحيفاوية والفتيات المقدسيات في السجن.
* يوجد وفرة في الأكل.

والهدف من التضمين والتوازي في هذه القصة هو الربط بين معاناة الشعوب وفي هذه الحالة الربط بين معاناة الشعب السوفياتي على أيدي النازيين وبين معاناة الشعب الفلسطيني على ايدي الاسرائيليين. فمهما بلغت معاناة الشعب الفلسطيني من شدة وقسوة تبقى نسبياً أقل من معاناة الشعب السوفياتي إبان الحرب العالمية الثانية، فتانيا ماتت جوعاً، لكن لدى الفتاة المقدسية وفرة من الأكل. وهذه اشارة الى مطالبة الشعب الفلسطيني بعدم اليأس، ودعوته الى التحمل، فهو ليس وحيداً في معاناته على هذه الأرض. هناك شعوب اخرى عانت أكثر وانتصرت في النهاية.

ويوجد توازي من نوع آخر وهو التوازي بين شخوص واحداث قصص السلسلة. في القصص الثلاث الأولى يوجد توازي بين الشخوص من حيث موقفها في الاطار الزمني. مسعود في القصة الأولى مرتبط بالمستقبل المجهول (حين ينسحبون سأعود كما كنت؟) الاستاذ «م» في القصة الثانية منفصم عن الماضي واقع في شباك الحاضر. وأم الروبابيكا في القصة الثالثة تعيش في الماضي منفصلة عن الحاضر. وهذه الشخوص تبحث عن شيء ناقص لتكمل به حياتها: مسعود يبحث عن قريب ليسد النقص الذي سبب له الدونية بين أترابه فيجده في ابن عمه سامح، ولكن قربه من ابن عمه يبقى محكوماً بما سيحدث في المستقبل المجهول. الاستاذ «م» يبحث عن الماضي من خلال محاولته معرفة بطل قصة الحب الجميلة قبل عشرين عاماً فكأنه يبحث عن ذكريات وأشواق وآمال الماضي التي دمرتها حروب فلسطين، فحياته لا تكتمل من دونها. وأم الروبابيكا تبحث عن الكنز.. أنوار الصبا، رسائل الحب الأول والذكريات الجميلة ـ انها تبحث عن الماضي وتود من الأشباح الهائمة من غزة والضفة الغربية ان تهتدي الى ماضيها ـ كنزها الذي لا ينضب.

قصة داخل قصة أخرى والهدف تكثيف الفكرة

ثانياً: طريقة خلق المقارن الشبيه: وهي إيجاد ما يشبه القرائن للأشياء أو الأحداث أو الأشخاص. والقرائن التالية هي للمثال فقط (الأرقام هي أرقام القصص حسب ورودها في السلسلة).

جرنجوار	٢	العروبة	
طلعة اللبن	٢	طلعة العبرية	
طريق رام الله نابلس	٢	طريق الناصرة حيفا	

◁ القصة البتراء	٣	رسائل ام الروبابيكا التي لم يفصح عنها الراوي.
حوش الغزلان (القدس	٤	مراح الغزلان (الناصرة).
سوق العطارين (القدس)	٤	سوق الشوام (حيفا).
قبر الشهيد في القدس مجهول الهوية	٤	قبر الشهيد عبد الرحيم محمود. مجهول الاقامة.
وميض برق (ميلاد قصة)	٦	غفلة عين (لحظة تهريب الرسائل).
تمثال الولد ممزق الثياب في ساحة لينتغراد	٦	ابن الراوي / الكاتب.
مفكرة تانيا	٦	رسائل فيروز.
السيارة	٥	الهودج.
جبينة	٥	الزائرة.

ثالثاً: طريقة التغاير، وأعني بها هنا التغاير في حركة الشخوص وموقع الحدث وخلق القرائن المتعاكسة، وهو ما يمكن ان يوجد في القصة الواحدة أو بين قصة وأخرى.

تكتيك معقد متقدم يجمع بين أسلوب المقامة والحكاية وأساليب القصة الحديثة

القصص الثلاث الاولى تتغاير مع القصص الثلاث الأخيرة من حيث «حركة» الراوي. الراوي في القصص الاولى قليل التجوال، يعتمد على فعل الذاكرة والمراقبة. وغالباً ما يتم الحوار بينه والشخوص الآخرين وهو جالس أو في حركة محدودة. ففي القصة الاولى يستعمل ضمير الغائب في السرد، وينحصر دوره تقريباً في الوصف ومراقبة الأحداث. في القصة الثانية يعتمد الراوي على فعل الذاكرة وعلى الحوار مع صديقه الاستاذ «م» حيث ان صديقه هو الذي يقوم بالفعل الحركي بينما هو يقوم بدور المضيف. وفي القصة الثالثة يوظف الكاتب ضمير المخاطب وضمير الغائب ويبقى دور الراوي - الكاتب - محصوراً في الغالب في التعليق على الأحداث بشكل مباشر والمشاركة فيها، ولكنها مشاركة قلما تحتاج الى أن ينتقل من مكان الى آخر.

في القصص الثلاث الأخيرة نرى الراوي ينتقل في حركة نشطة الى موقع الأحداث، وتنقلاته تشكل الخطوط الطويلة في بناء القصص، فمرة يتنقل في شوارع القدس القديمة (قصة العودة). ومرة يسوق السيارة برفقة الضيفة الزائرة (الخرزة الزرقاء وعودة جبينة) ممثلا دور الأمير زوج جبينة. ومرة يتجول في ساحة لينتغراد أمام تمثال «الأم الوطن»، وتماثيل أخرى نصبت تخليداً لستمئة الف من أهالي لينتغراد ماتوا أثناء الحصار (الحب في قلبي).

لاحظ أيضاً التعاكس في حركة الشخوص بين القصص الأولى والثانية والرابعة والخامسة. في القصة الأولى تجيء عائلة عم مسعود من الضفة الغربية الى الداخل. في القصة الثانية يخرج الاستاذ «م» وعائلته من الداخل الى الضفة الغربية. في القصة الرابعة تجيء الزائرة الى الداخل. في القصة الخامسة يخرج الراوي/ الكاتب الى الضفة الغربية.

بالاضافة الى التغاير في حركة الشخوص وموقع الحدث يخلق الكاتب قرائن متعاكسة في القصة الواحدة:

سدني كارتن	٢	العروبة.
الحياة تدب في عين الماء	٥	الحياة لا تدب في عين الماء.
عودة طبيعية	٥	عودة غير طبيعية.
جبينة مع زوجها وابنها	٢	جبينة الجديدة وحدها.
الخرزة مربوطة في معصم جبينة	٥	الخرزة محفوظة في الصندوق
ام تانيا تموت داخل الحصار	٦	الأم حية خارج السجن.
تانيا بقيت وحيدة في الحصار	٦	الفتاة المقدسية مع أخريات في السجن.
تانيا تموت جوعاً	٦	الفتاة المقدسية ما تزال حية والطعام بوفرة.

من هنا يلاحظ، بالاضافة الى الخيط الهدفي المشترك، ان قصص السلسلة مرتبطة بشبكة من المتوازيات والمقارنات والمتعاكسات سواء على مستوى القصة الواحدة أو على مستوى علاقة القصص مع بعضها. وهذا التكنيك هو تكنيك معقد متقدم يجمع بين أسلوب المقامة والحكاية وأساليب القصة الحديثة، ويتعادل جدلياً مع المضمون اذ ان التمزقات واللقاءات التي تتم في واقع غير طبيعي، والاغتراب النفسي والجسدي، تنعكس بشكل واضح في أسلوب التضمين والتوازي والتغاير مما يدلل على ان المضمون هو الذي يفرض على الكاتب الشكل الفني للعمل الادبي. لو رسم شكل بياني توضيحي لشبكة العلاقات بين القصص، لحصلنا على شكل بياني دائري.

لا شك ان بالامكان دراسة كل قصة بمزيد من التركيز والتفصيل على أساس انها وحدة مستقلة، وبالتالي الوقوف عن قرب من طبيعة شخوصها وتطورها، ولكني أهدف من وراء هذه الدراسة توضيح الخيوط المشتركة التي تربط بين القصص في اطار السداسية «كمجموعة قصصية مدورة»، آملا ان أكون قد ساهمت في حل الأشكال المتعلقة بهوية الشكل القصصي لسداسية اميل حبيبي وبعض الكتب الشبيهة لها التي يصعب تصنيفها مع الروايات او المجموعات القصصية مثل «رجال في الشمس» لغسان كنفاني. على انه يجب الأخذ بعين الاعتبار انه ليس بالضرورة ان ترتبط قصص «المجموعات القصصية المدورة» بالطريقة نفسها التي اتبعها اميل حبيبي. فبعض القصص في مجموعات اخرى ترتبط بتكرار ظهور شخصية معينة كما هو الحال في «وينسبرغ اوهايو» لشرود اندرسون، أو بمدار تطور الشخوص مثل شخوص «ضياع في بيت المتعة» لجون بارث حيث يلاحظ ان تطور الشخصية الرئيسية في كل قصة يسير في مدار دائري ينتهي الى نقطة البداية □

بين التأصيل والتأويل

صلاح حسن
شاعر من العراق

«بحثاً عن المهب»
شعر
خالد جابر يوسف
«رياض الريس للكتب والنشر»
لندن ـ ١٩٨٨

■ أحاول في هذه المقالة أن أوضح الطريقة التي يمكن من خلالها تبني شكل نقدي لا يتكىء على منهج ثابت سابق ، ولا يعتمد على نظرية نقدية راسخة . وأقول طريقة ولا أقول منهجاً ، لأن الطريقة قابلة للاستبدال والتبدل مع تمتعها بشيء من الثبات النسبي ، بينما يبقى المنهج ثابتاً ومحدداً .

تتحقق هذه الطريقة من خلال [المخيلة] التي تتجرد عن الصح والخطأ والقبلي والبعدي والجيد والرديء بكونها المنبع الأول والتي تعمل دوماً بلا قصدية . وثم المنطق الشعري الذي يعمل بمثابة مرشح رؤيوي يقع على عاتقه (تحسس) القيمة الابداعية والجمالية في النص وتأثيرها .. باعتباره ـ مجازاً ـ ذائقة واعية تمتلك كل مقومات الحس السليم .

وهناك مصطلح يرتبط بعمل المخيلة و يتكاتف معها هو [التظهير الذاتي] ولا أقصد بذلك الاستبطان الهيغلي الذي يعني استنباط المعنى الداخلي .. بل ما أعنيه بالتظهير الذاتي هو قابلية القاريء الذي يمتلك ذاتاً واعية على تأويل المعنى الذي يولد اثناء القراءة والذي تستوجبه القراءة أيضاً .

أما التطبيق وما يتمخض عنه من أحكام فأنه يستند الى الكم النوعي من الجهد الخلاق وغير الخلاق ، و بالتأكيد فإن الكم النوعي الخلاق هو الذي سيجعل في النهاية الاحكام جلية واضحة

في علم النفس الحديث يقال ان الفن لا يجذب المتلقي إذا كان ما يقدمه هذا أو هذا الأدب موضوعاً واعياً بحتاً .. بمعنى آخر ان هذا الفن إذا كان صورة منسوخة عن حالة واعية لا يجتذب اليه المتلقي .. لذا عليه أن يقدم حالة من اللاوعي على أن تكون هذه الحالة غير مقصودة .. بل متأتية من الطبيعة العملية الخلاقة التي يفرزها اللاوعي . من هنا نستطيع أن نقول ان الادب الحديث سار على هدي هذه المقولة الناجحة التي اضاءت الكثير من الطرق أمام الفن والادب والنقد الحديث على وجه الخصوص . وكما هو معروف فإن الكتاب والشعراء يختلفون في تناول الظاهرات مثلما يختلفون في الأساليب التي ينتهجونها في الكتابة ، فمنهم من يرى أن تقديم ما يفرزه اللاوعي كاملاً خالصاً هو الطريقة المثلى لتجسيد المشاعر والأفكار وصبها في قالب أدبي وفكري وهو ما ينتج أدباً خالصاً .. ومنهم من يرى أن دمج اللاوعي بالوعي و بالحياة اليومية هو ما ينتج أدباً حقيقياً خالياً من الزيف والغموض .

و بطبيعة الحال فإن المعرفة والوعي الشخصي يدخلان هنا كعامل حاسم في العملية الابداعية ككل . على هذه الأسس سنقلب معاً مجموعة الشاعر خالد جابر يوسف الفائز بجائزة يوسف الخال والموسومة (بحثاً عن المهب) .

في هذه المجموعة و بحكم الطريقة التي نعمل بها نجد مشهداً شعرياً جاء بديلاً عن الصورة الشعرية أو الصورة البلاغية أو الصورة الفنية . إن المشهد الشعري اختصار لكل ذلك . وفي ضوء هذا يمكننا ان نقسم النص الى مشاهد شعرية مع كونها لا ترتبط بالضرورة بما يسمى (بالدراما) . و يتحتم علينا أن ننظر الى النص بوصفه كُلاً .

في القصيدة الأولى (سرية فورية) يكون البناء عمودياً كما يصطلح عليه البنيويون ، ولا تشذ عن ذلك القصيدة الطويلة الأخيرة (بحثاً عن المهب) ولذلك فإن المعنى الذي يحتويه المشهد الشعري يجد تحققه في السياق ولا يكون منفصلاً .. بمعنى آخر اننا لا نجد بيتاً يحمل المعنى وآخر يوحي به أو بيتاً خالياً من المعنى . ان المفردات هنا تتواشج لتنتج معنى . كما لا يعني ذلك أن يكون هذا المعنى محدداً واحادياً . إن هذه الطريقة في الكتابة الشعرية لا تضع لنفسها شروطاً ، ولكن المطبات التي يمكن أن يقع فيها الشاعر كثيرة ، فالشاعر خالد جابر يوسف يقدم نصاً ناضجاً وذا رؤية توحي بالجدة والتميز و بالقيمة التعبيرية والفكرية السامية .. المخيلة تعمل بشكل خلاق [والكم النوعي الخلاق] يتحقق في البنية والشكل ، والمعنى الذي اؤوله (انا) ـ التظهير الذاتي ـ يجد صداه بشكل مقنع ومدهش غير أن النص لا يسلم من المطبات ـ وهي حال كل نص ـ فالجمل الشعرية الجاهزة وأدوات التشبيه الكثيرة ، والنثر داخل (النثر) أو الجمل الطويلة المتداخلة تساهم كلها في حجب النص أو الاحالة الى شيء خارجه .

فعلى صعيد الجمل الجاهزة نجد [مفرغ من معناه / لشدة الشمالة / ريح كهلة / بركة الحضارة / انعدام الجاذبية / لا أول له ولا اخر .. الخ] هذه الجمل لو كان للدالات الأخرى قابلية لتغييبها لما كانت ناتئة كما هي . أما أداة التشبيه (ك) أو (مثل) فانها وردت (٢٤) مرة في قصيدة واحدة . وليتصور القاريء كم مرة عليه أن يترك النص ليستطيع أن يؤول هذه الاحالات بما ينسجم مع رؤيته الخاصة ؟ ذلك أننا نعتقد أن كل تشبيه بمثابة انقطاع عن النص هدفه البحث عن الحالة المرادفة للمعنى .. بحكم الطريقة التي نراها في التأويل والتي تجد مساحة يتحرك فيها المعنى .. وعلى سبيل المثال أية قابلية للتأويل تتيحها لي جملة مثل [حماس منقطع النظير / أو ـ لشدة ◁

الشمالة] ؟! في حين يتيح لي مشهد شعري آخر قابلية كبيرة لاستنباط معان كثيرة :

لم يعد لي مخبأ غيري
لهذا اخترت أجراساً تبادلني الرنين
أو :
لهذا اخترتني ضداً لنفسي
واشتبكت مع الهواء
لأجل إفساد الهواء .

و بالمقابل هناك مجانية في استخدام اللغة نجدها في بعض الصياغات مثل [مفرغ من معناه / بركة الحضارة] كيف نعاملها إذاً بحساب المنطق الشعري ؟ .

ان انقطاع التسلسل أو تخلخله بسبب الجمل ـــ الفعلية ـــ يجعل الاشغال في التركيب الشعري نادراً و يساهم في تغييم الترابط الدرامي الذي يبغيه النص . [علمت در بي بالدماء وصرت أقذف بالدليل الى البراري] وقد نضيف التدو ير ـــ الوزن ـــ والاستدراكات الطويلة الى كل ذلك . ان النص عند خالد جابر يوسف رغم كل ذلك ينجو بنفسه ويحتل المساحة المتاحة له في (الشعري) لأن السياق الذي يتوزع عليه المعنى المؤول يوحي بذلك ، بل يؤكد ذلك . ومن جانب آخر فان الانحياز الذي يوفره النص لنا لنشيد به ونؤشره يكمن في التضمينات التي يقتطعها الشاعر من المشهد اليومي و يوظفها في خدمة النص الذي يخرج باللغة من الاستخدام الاجتماعي لها ـــ الكلام ـــ الى الاستخدام ـــ الجمالي ـــ اللغوي الفردي مما يضيف رصيداً إيحائياً وتعبيرياً يساهم في جعل التأو يل قريباً من المعنى بشكل كبير و يسند المشهد الشعري بمده بحركة انتقالية تشبه (التغريب) عند برخت .. بحيث تصبح عاملاً مساعداً في تأصيل الحالة الشعرية الخالصة .

من كل ذلك .. و بحكم الطريقة التي نعمل بها .. نستنتج ان المخيلة تعمل بشكل خلاق رغم تلك النمطية .. غير أن المنطق الشعري عند خالد جابر يوسف مرهف بالأفكار الشعرية وحاد في التأصيل .. ولكن ما تقدمه القصائد التي ضمتها المجموعة لا تمكن الناقد ـــ القاريء المؤول ـــ من تقديم رأي قريب الى الحقيقة الشعرية الاثيرة ..

وكل ما في الأمر ان ما سيقدمه الشاعر خالد جابر يوسف في المستقبل هو الكفيل بترجيح كفة الشعر على السليقة النقدية □



الانزلاق الخطير الى الانشاء

انطوان أبو زيد

«موت متواصل»

روكز اسطفان

دار مختارات . بيروت . ١٩٨٨

■ يكتب روكز اسطفان، في روايته «موت متواصل» السيرة الذاتية ولكن من وجهة نظر ذكية: الشاهد ـ الميت. وبلا مسافة تذكر في صيغ السرد والتماهي بينه كمؤلف وبينه كشخص بطل ـ ميت، يموت المؤلف نفسه في ثلاث حبكات مختلفة: في الأولى ينتابه دوار وهو يقود سيارته، فيتوه عن الطريق، هاوياً على الصخور ميتاً، وفي الثانية تصدمه سيارة سائقها عجوز وسكران، وهو في طريقه الى القاء محاضرة في الجامعة والى لقاء نتالي الشبقة، وفي الثالثة تصعقه نوبة قلبية بينما يهم باعلان خطوبته، ويستعد لمبارزة والد خطيبته بالسياسة.

غير ان اللعب على وجهة النظر هذه (الشاهد ـ الميت عبر حبكاتٍ متعددة) دون غيرها لصدم القاريء، او لارساء عالم روائي ممكن، له محاذير شتّى. اذ ان التعويل على عنصر واحد من عناصر الرواية البالغة الكثرة والتنوع يفضي حتما الى خلخلة هذا البازل، وتشتيت الصورة الذاتية التي يريد المؤلف اخراجها له ولنا نحن القراء. فلا تعود الرواية رواية، بل سلسلة من الانقطاعات، وإن جميلة حيناً، لا يلملمها سوى التواترات الضئيلة في خاتمة كل فصل، أو حبكة «لم يبكوا عليّ كثيراً .» ص ٢١ . ص ٣٩ ـ ٦٠ .

كان يمكن ان يذهب الشاهد ـ الميت، في وعي موته وموت الآخرين، من خلاله أيضا الى الحد المرهف والشامل واللامستنفد على صعيدي التكوين والدلالات. غير ان الكاتب ارتضى ان ينشيء حول نرجسيته المحدودة بذاته (والروائي ذاتٌ، وعالم آخر في آن) اطارا من القول الخام والعام. وقد التبست عليه الجرأة في إخراج اللفظ الجنسي «المحرَّم»، وصدمة التحديث في بنية الرواية وموضوعاتها. من هذا القبيل مثلا يفرد الشاهد ـ الميت حيزا لا بأس به لسرد انطباعاته الجنسية حيال الشخصيات الأنثوية الثلاث في ثلاث حبكات: ناتالي، كوكو، وشابة رأته وهو يهوي بسيارته. وقد خلا هذا السرد من أي ارتفاق بقيمة مطلقة، أو بصورة للذات «حديثة»، يتفرد بها عن أحد من الروائيين اللبنانيين.

يعتمد روكز اسطفان على التداعي، المفكك للسياق غالبا، وعلى الانشاء المشفع أحيانا بالتماعات تحليلية (عن الموت مثلا ص٣٣). الى ذلك فعناصر المزاجية الخاصة لديه (أو ما يسمى شبه ـ العالم) غير منتقاة بما يرفعه الى حد الايهام بوجودِ عالمٍ شديد الخصوصية والتميز، يصدر عنه، أو يحاول خلقه. أما الضحك فتفتعله صدمات البوح الجنسي المحض، وتقريرية لا تأتلف مع بنية الرواية عامة (المتسمة باللاإنجاز والاحتمال).

المفارقة الحقيقية ربما، في سعي روكز إسطفان، تكمن في رفض المؤلف أن تكون كتابته تاريخية، أي ان تندرج في إطار كبير، من الكتّاب والعوالم والقضايا (الدقيقة جداً والرقيقة) والأساليب. وفي هذا التفردن وغيره، خطر الانزلاق الى الانشاء □

(١) رغم ان التماهي ليس انتهاكا نافيعيا في النوع الروائي، انما الكيفية والشمول في انجازه يحددان قيمته ومستواه

ناقد ناقل وكتابه تهويمات

وفـاء الخشـن
كاتبة من سورية

«مقدمة في النقد»
جمال عبود
دار المعرفة ـ دمشق ١٩٨٩

■ يبدو ان المرحلة الآن هي مرحلة يباب حقيقي للأدب، والنقد بشكل خاص. ولا حقيقة أقوى من هذا الارتفاع المقيت للظلام، ولهذا التحجر للأمية العميقة التي تعشش في بعض الزواريب الثقافية في السوق العام هنـا وهنـاك. فالابـداع صار طائر عنقاء رغم تمزق و«تبهدل» هذه المفردة الجميلة. والنقد الخام الرؤيوي، لم يعد له أثر إلا في حالات استثنائية ونادرة، هل هي مرحلة الأدمغة الطينية التي تسود بفعل وجود القاريء الغبي والمغفل أو المسطح؟

نقـوله هذا، ونحن نعثر على كتاب، أو بالأصح على كيس تهويمات وخربطات، سميت «مقدمة في النقد» كانت قد لفـظتـه المـطابع هذا العام لتضيف الى ثقافة المرحلة طيناً رديئاً لا يصلح حتى لقبر رائحته الكريهة. فماذا في كيس «مقدمة في النقد» من أفكار وقضايا وموضوعات؟

يقـدم صاحب هذا الكتـاب «جمـال عبـود» قراءات وأبحاث في النظرية والتطبيق كموضوع «بداهة الإبداع ومغامرة الكشف النقدي» كتمهيد لعرض أو بسط نفوذ ترهـاتـه، عن السريالية التي لا يريد ان يعـارض فيهـا «ولاس فاولي» لأنه لا يريد تسجيل المآخذ عليه، على حد تعبيره أولا. وثانياً كما يقول عبود: «قد يبدو من الطبيعي ان أسترسل في تفتيت ظروف الحرب في بلادنا». لاحظوا كلمة تفتيت وبيان أوجه اختلافها وشبهها بالحرب العالمية الأولى والثانية. فماذا عن السريالية التي يريد نقدها؟ لا شيء. لقد ضاعت وكل ما تبقى للعبود أن: «كل الأدب سابق على النقد» ويا للاكتشاف العظيم!! وأيضا يترك صاحب الكيس الـورقي مهـماتـه الجسيمة والفادحة في الثرثرة، ليعرج الى كتاب «النقد الأدبي ـ تاريخ موجز» في أجزائه الأربعة للكاتبين ويمزات وبروكس ليؤكد ان الصورة الفوتوغرافية هي كل الأجزاء، ولا يصعب فهمها إلا في حالة تقطيعها الى شرائح، كما يبرهن ذهنه العبقري على ذلك في نظريته الجديدة جداً، جداً. هذا في الجزء الأول. اما الثـاني فهـو يتعلق بمـوضـوع «الأدب بين النظرية والتطبيق» كمدخل لقراءة كتاب «نظرية الأدب» تأليف «رينيه ويلبك»، و«أوستن وارين».

ويعمل العبود على نقل أفكار الكتاب وموضوعاته دون منـاقشـة أية فكرة، ليتم بعد ذلك حشو الفصل بكلام ليس له فهـو ينقـل ويعبيء كيسه بأفكـار «ويلبك» و«وارين». والخلاصة كما يقول الناقد: «خلاصة النقد جديدة، وكل نقد لا جديد فيه لا مسوغ له» ويا للهول!

وهناك قطار طويل لنقل أسماء بالجملة من «بيكاسو الى فرويد وأفلاطون وأرسطو، وشكسبير» وصولا الى «سليمان العيسى» الـذي أفرد له فصلا خاصـا «شاعر الرؤيا والتعب» علماً بأن العبـود لا يستعـرض وينقل فقط بل يزرع نصوص كل من يعثر عليه في طريقه على الماشي بعد ان يعمل ربطاً بين كلمة من هذا وكلمة من ذاك. وكأن الإبـداع الـوحيد الـذي مارسه يتلخص بفتح الأقواس وغلقها بعد ان يتم نقلها بأمانة، على الرغم من وضوح التناقضات بين فكرة هذا الكاتب والآخر، وكأن الناقل هذا لا اهتمام له إلا بمسألة ان يظهر مثقفاً وقارئاً ومطلعاً.

في حين ان الإثبـات ضعيف على ذلك، لأنه أقدم على ارتكـاب مجزرة نقـدية ضحلة، تفيد بأنـه على صاحب الكتـاب أن يكـون في موقـع أو وظيفة أخرى عند توفر سلامة العينين وعدم انحراف الرؤيا.

إليكم أسئلة يطرحها عبود وننقلها لا على التعيين من كل مكان للتدليل على الأفكار والاستنتاجات التي توصل إليها.

١ ـ «هل النقد معني بقيمة دون أخرى، أم هو الناقد قد يأخـذ به حيثما يشـاء، الأرجـح هو الثـاني هو الأرجح»؟ ص ٥٩ ـ

٢ ـ أليس من الطبيعي ان تجيء سرياليته كبداهة لا بد منها؟!

٣ ـ أهو الأدب في حاجة الى تبرير؟ ام هم الأدباء؟

إن الإجابة على الأسئلة التي يطرحها عبود سبق وأن عثرنـا عليهـا منذ قدم الزمن. وهي حصيلة طروحات متعددة ومتناقضية، متفاوتة التأثيرات، حتى يظن القاريء بأن الذي قدمه الناقل فيما ذهب إليه، لا يعدو ان يكون إلا مهزلة نقدية تهرول الى الوراء، ولا علاقة لصاحبها بأية رؤية نقدية حديثة. فالعبود مرهون لعبودية الماضي السلفي، حتى وان كان نخطيء النظرة ومتخلف في رؤيته ولا ينسجم مع الأفكـار المعاصرة، ولذا تبدو الرغبة في التـأسيس لعملية نقـدية حداثـوية مستحيلة، إزاء هذا الاستلاب الذي لا يتعرض له سوى الذين يتنطعون الى مهمة النقد الأدبي، وكأن العملية تشابه رغبة من يتنطع لفتح كشك في الحارة.

«الأرجح هو أن الثاني هو الأرجح» خذوا هذه اللغة. ـ ص ٥٩ ـ وأن تجيء السوريالية كبداهة لا بد منها. فتلك هي الكارثة أيضاً، اذ ان السوريالية على حد معرفة العبود، بداهة وليست عبقرية استثنائية لمخيلة نادرة. فأفكار العبود هي من نتاج طشت شوربة متعفنة. نقول هذا لأن القسوة على مثل هذه الكتب مطلوبة من أجل إيقاف هذه الثرثرة التي تدفعها المطابع لتنشر أمية من نوع جديد، ومن أجل تنحية هؤلاء عن الوظائف التي تسلقوا اليها في غفلة من هذا الزمن الأدبي الميت. ليسيئوا لإبداع وحضـارة الأمـة، ولا يقـدموا للثقافة الا صورة مشوهة لإنسـان متخلف، ولص قاطـع طريق في النصـوص الأدبية، وهذا ما لا يجب السماح به لأن الثقافة العربية قدمت عبـاقـرة وبطولات فكـرية فذة، أين منهـا هذا «الكيس» الذي هو صفر تحت الصفر. □

جائزة «الناقد» للرواية ـ ١٩٨٩
النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط جائزة «الناقد» للرواية للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣١ تموز/يوليو الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ٣٩ رواية موزعة على ١٠ أقطار عربية هي: ٧ لبنان، ٣ المغرب، ١٠ سورية، ٤ فلسطين، ٧ مصر، ٣ العراق، ١ ليبيا، ١ السعودية، ٢ السودان، ١ الأردن.

وقد تشكلت لجنة للتحكيم مؤلفة من ثلاثة روائيين ونقاد، سيعلن عن أسمائهم عند إعلان نتائج المسابقة في مطلع ١٩٩٠. وتذكر اللجنة التحكيمية كما يذكر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.



بعيداً عن سطوة القول الديني

عزيز العظمة

■ كتبت على صفحات مجلة «الناقد» منذ بضعة أشهر مقالا بعنوان «الآيات الشيطانية لسلمان رشدي: قميص عثمان المعاصر»، ذهبت فيه الى ان قضية هذا الكتاب استبيحت من قبل المجموعات والتيارات السياسية والايديولوجية الاسلامية، على اختلافها وتباينها ـ في سبيل الاستئثار الحصري بالقول في مجال التراث عموماً والاسلامي على وجه الخصوص، وان المطالبة المهتاجة بقصر النظر في تاريخ صدر الاسلام على الرواية التقليدية المقبولة لدى الاسلاميين ـ على اعتداءها من منظور البحث التاريخي العقلاني ـ ليست إلاّ اللبنة الأولى في محاولة طويلة الأمد تستهدف النيل من مكتسبات الثقافة العربية في القرنين الماضيين، والاعادة على توكيد سطوة القول الديني كالمرجع الفاصل في الأمور الثقافية. كما أنني ذهبت الى ان تدخل الاعتبارات الدينية في مجال الاستخدام الأدبي للتراث شأن ليس له ما يبرره، وان تفسيره لا بد من ان ينصب على مشروع التوسيع الثقافي والسياسي للاسلاميين، وعلى تثبيت جملة من المناطق المحرمة على العقل والذوق، تمهيداً لتوسيع مجالاتها، ولإلزام شروط حرمتها ـ وهي الشروط التي تصفها السلطة السياسية او المدنية أو الثقافية القائمة باسم الدين ـ على مجالات النظر العقلي الأوسع وعلى الفضاء الاجتماعي والحياة الثقافية والسياسية بعامة.

كتب المقال قبل فتوى الخميني، ونشر بعدها بفترة وجيزة، فلم يكن من عجائب الأمور ان يستثير ردود فعل كثيرة. فكثر مؤيدو المقال، وكثر مؤاخذوه ونقّاده، شفاهة أو كتابة في «الناقد» وفي غير «الناقد». سنغتنم هذه الفرصة لمعالجة بعض القضايا التي أبرزتها قضية رشدي في الثقافة العربية الراهنة، ذلك ان الأخذ بعنان بعض ما جاء لدى نقّادي قد يسمح لنا بالولوج الى مجالات أساسية كانت وما زالت عناوين على الدعاوى الاسلامية عموماً، خصوصاً وان ما جاء من نقادي الاسلاميين ومن داناهم من غير الاسلاميين ومن غيرهم مما علق على قضية «الآيات الشيطانية» أقوال أصبحت مألوفة ومشتهرة بين الناس من دون ان تنال قسطها اللازم من النقاش. هذا علماً بأننا لن نأخذ بالاعتبار ما جاء فيما استحسنت نشره جريدة «العرب» اليومية من نعيب سوقي لأحد الكتبة. ولا ما تقدم به الى قراء «الناقد» الاستاذ أنيس الجزائري من خواطر تختال تظارفاً وتذاكياً من دون إدراك كاف للتمايز البيّن بين رهافة الذهن وخفة الروح من جهة او سماجة الحس من جهة أخرى. وحسبنا ان القارىء الكريم لن يشعر بأننا نهمل بذلك حقوقاً له علينا.

ولعل أول ما يلفت النظر في ردود الفعل قلّة الأصوات الناقدة للحملة الاسلامية على الآيات الشيطانية، بل نحن نرى الكثير من الأصوات الليبرالية والتقدمية اجتماعياً وايديولوجياً تشارك في هذه الحملة أو تعاضدها. فشهدنا على سبيل المثال كتاباً يروم نقد الاسلام البترولي وتوجيه بصيرة عقلية وأدبية الى «الآيات الشيطانية» ـ وهو لعادل درويش وعماد عبد الرازق ـ يرى من المناسب ان يحصن نفسه ليس بورع عبارات التسييد وغيرها فحسب، بل بهجوم عارم على شخصية سلمان رشدي في سبيل الظهور بمظهر المشارك في حملة الاستنكار، غير الخارج على هوى القطيع. ولعل الأكثر ضرراً من ذلك الموقف الذي اعلنت عنه المنظمة العربية لحقوق الانسان من دون ان تكون هناك ضرورة لإعلان موقف: فهي اصدرت بياناً تتخذ فيه موقفاً لا يتقدم عملياً عن موقف السلطات الازهرية، تدافع فيه عن حق رشدي في الحياة مع تنديدها بما ورد في كتابه. ان سماح المنظمة لنفسها بالانجرار الى السياسة باتخاذ موقف ايديولوجي من المسألة، دون الاشارة الى حق رشدي في نشر ارائه ولا إنتقاد للسلطات التي منعت كتبه من التداول، يؤدي في النهاية الى موقف للمنظمة يعتبر حقوق الانسان، ومنها الحق في التعبير، شأناً قابلاً للتجزيء والاستثناء والاحتمال والمراجعة حسب الظروف، وهذا ما لا نقبله للمنظمة التي انتمينا اليها وما لا يجب للمنظمة ان تقبله لنفسها.

لا شك اننا نشهد في عالمنا العربي ومنذ وقت ليس بالقصير تياراً عريضاً لدى الأوساط اللادينية، الليبرالية وغيرها، ينزع نحو تملق الاسلاميين وتياراتهم عن وعي او دون وعي. ولا شك في ان من أسباب هذا الأمر محاولة تملق جمهور لا يوجد إلاّ في الخيال. لسنا الآن بصدد مناقشة هذه القضية، على أهميتها، وان ما يجب علينا الالتفات اليه انما هو مظاهر ونتائج هذا الأمر كما بدت في الردود على مقالي وما ضارعها من كتابات. ولعل قضية الاساءة والإهانة التي عزيت الى «الآيات الشيطانية» هي قطب الرحى الذي دارت حوله التعليقات، وهي المسألة الحساسة التي التجأ اليها غير الاسلاميين في سبيل الاشارة الى انتمائهم أو الى عدم خروجهم عن الحدود التي يضعها الاسلاميون، كما رأينا في موقف المنظمة العربية لحقوق الانسان. لا شك في ان «الآيات الشيطانية» رواية تعالج فترة صدر الاسلام معتمدة على تراث أدبي عالمي ساخر. سبق وان قلت إن هذه المعالجة كانت على قدر كبير من البراعة الفنية وقدر كبير من الواقعية التاريخية. واضيف ان بنية هذا الخطاب الروائي اعتمدت على التضاد والتنافر، فهناك في مكة مدينة الجاهلية ونقيضها في مكة المحمدية (غير الثابتة في ذاتها)، وهناك مكة المحمدية الناجزة وتضادها في ماخور «الحجاب»، وغير ذلك من العناصر. لا تفهم الأمور الا من هذا السياق الروائي الذي له الاولوية على القول الفرد الخاص في أي عمل من أعمال النبي أو غيره من شخصيات الرواية. ولا تستقيم الضجة التي قامت إلاّ بأمرين: الأمر الأول هو النهي الإسلامي عن الخروج على الصيغ المحنطة لما يقبله تراثنا عن صدر الاسلام، على الرغم من نفور العقل السليم والنظرة الانسانية الى تاريخ صدر الاسلام من هذه الصيغ، والأمر الثاني الحملة المنظمة لاجتزاء أقوال مفردة من رواية رشدي وتحميلها وزر التأويل العقائدي الذي لا تمت له بصلة، في سبيل افتعال حملة اسلامية على القول غير الاسلامي في شؤون التراث. لولا حملة التهييج السياسية ـ ولها اسباب موجبة ومتباينة خاصة لكل مكان: باكستان والهند وبريطانية ومصر وغيرها ـ لما تظاهرت في الشوارع جماهير أمّية تحتج على أمور خارجة عن عالمها خروجا كلياً، ولما عرضت نفسها لنيران الشرطة وأضحت هذه القضية في كل مكان أبدت فيه مجازاً يدل على قضايا اخرى بالتضمن ويعبر عنها.

ان في حملة التهييج هذه خللاً أساسياً، على المثقفين العرب الانتباه اليه قبل الانجرار الى مواقف لا يرغب فيها غير قلّة منهم. من أهم مواضع الخلل هذه هي تحويل القضايا العامة الى قضايا خاصة وتحويل مجال الحكم على الأدب من الاعتبار الأدبي الى الاعتبار الاخلاقي والديني. ذلك ان الاهانة والاساءة مفاهيم اخلاقية ذات متعلقات قانونية ان إتصلت بالأفراد. والمقدسات شؤون روحية وليست شخصيات اعتبارية، كما أن الشخصيات التاريخية أمور معنوية وليست شخصيات اعتبارية ذات حقوق في المحاكم. وتحويل القضايا العامة الى قضايا خاصة ليس خللاً نظرياً فقط، بل له نتائج سياسية وثقافية بيّنة، ذلك ان من شروط أي نظام أو فكر ديموقراطي راق ان يكون قادراً على الفصل ما بين العام والخاص، ولا قيام لأي ديموقراطية دون وعي وممارسة هذا الفصل، ان كان ذلك بالامتناع عن الاثراء من موقع السلطة او بعدم تحويل القضايا الخلافية العامة ـ كالاختلاف الفكري والايديولوجي ـ الى أمور خاصة لدى أفراد ذوي فهم عنتري للكرامة الذاتية لا حل لها

إلا بتكسير العظام وبالغلبة المطلقة لطرف على طرف آخر. وسبب ذلك هو تحويل الموقف الايديولوجي الى عرض ثقافي يجب الدفاع عنه كالدفاع عن الحريم. ثم انه من الـواجـب ان نعي بيت القصيد في هذه القضية وعياً تاماً، وبيت القصيد هذا يتعلق بكون الخلاف بين الاسلاميين ورشدي شأنا طبيعيا في كل المجتمعـات. فالمجتمعـات ليست بالكليات المتجانسـة - إلا في بعض تمنيات الاسلاميين والفـاشستيين - بل كليات معـقـدة تحتـوي على صراعـات اجتماعية وثقافية وايديولوجية وغيرها. قضية رشدي قضايا: هي قضايا سياسية وثقافية وايديولوجية من كل بلد، أثيرت فيه، وهي لدينا معشر العرب قضية يتجابه فيها واقعياً الاسلاميون مع غيرهم، حتى مع اولئك الـذين يمالئـونهم ويتـقـونهم. والصراع الايديولوجي والثقافي والاجتماعي ليس دائماً بالحوار الهادىء، بل يحتد في ظروف التحول الاجتماعي السريع كالذي نشهده في العالم العربي والعالم الثـالث عمومـاً، وفي هذه الظروف من الطبيعي ان يشتد الاستعداد للشعور بالإهانـة والاسـاءة او تخيل هذا الشعور وإذكائه في الآخرين، وتالياً تحويله من مجال الواقع الثقافي الى عِرض الفحول. وما دمنا نسائل مقالة الإهانة والاساءة، لا بد من التـذكـير بما يقـولـه الاسلاميون في العلمانيين والليبراليين والماركسيين، وما يقوله بعضهم في المسيحيين وعقائدهم، ناهيك بما في افتخار الشيخ شعراوي بحمده وشكره لله عندما هزمنا في حزيران ١٩٦٧ من إهانة للوطنية وللقومية العربية مما لم نر للمنظمة العربية لحقوق الانسان شجباً له أو تنديداً به.

لقد غرّر الاسلاميون بغيرهم إذن على أسـاس واه من مدافعة النخوة والـذوق السليم والأخلاق الحميدة، وجـروهم الى اتخاذ مواقف هم بغنى عنها وعن نتائجها. لم تكن اعتبارات المجاملة الغافلة وحدها هي ما دعا بالكثيرين الى الانجراف مع المواقف الاسلامية، بل هنالك حساسية - غافلة هي الاخرى - تجاه مسألة «الغزو الفكري» التي كثر الحديث عنها في السنوات الاخيرة بعد ان ولـدت من زواج المصـالح الامبركية والاسلاميين الـعـرب في الخمسينـات والستينات. يتهم الاسلاميون الآخرين داخـل مجتمعـاتهم بأنهم منسلخون عن جلدتهم وأنهم عمـلاء للتغريب وبـالتالي للغـرب، ولدى الكثير من المثقفين العرب قدر من الوجل تجاه هذه التهمة، اذ انهم يباهون في المخيلة بين اتهامهم باللادينية واللاوطنية، والفرق بين هذا وذاك واسع. فبدعـوى المحافظة على الوحدة الوطنية يذهب بعض العقلاء من غير الاسلاميين الى ضرورة التكـاتف مع الاسـلاميين، ويخلطون بين التكافل القائم على المصلحة الـوطـنية (التي لا يعيهـا إلاّ قلة من الاسلاميين)، وذلك القائم على الشروط الثـقـافية والايديولوجية التي يضعهـا الاسلاميون، وعلى رأسها امتياز القـول الـديني في شؤون التراث، وتاليا في شؤون الوطنية والانتماء. ليس للقـول الديني في التراث او في غيره أي امتياز على الأقـوال الاخرى، بل كلهـا تتعايش وتتصارع في الـديالكتيك الاجتماعي والثقافي، وليست هنـاك اية ضرورة تجعلنـا مذعـنين للمقالة الذاهبة الى أن الأقوال الدينية هي المراجع الفاصلة في الانتماء وفي مناقشة التراث، ومنه السيرة وتـاريخ صدر الاسلام والنصوص الاسـلامية. تنتمي الأقـوال الـدينية الى ايديولوجيا شديدة التعيين ولا تتعداها.

وقـد احتـج الاسـلاميون على معـالجة رشـدي للسيرة في «الآيات الشيطانية» بأنه تابـع للمستشرقـين، وان المستشرقين قوم مغـرضـون. وان كتابه بالتالي هجوم غربي علينا «نحن». لا شك في علاقة الاستشراق بالاستعمار. ولكنه نشأ في جو ثقافي يؤكد على تحري الدقة في البحث التاريخي على اعتبار ان المعـرفة الـدقيقـة تؤدي الى الممارسة الـدقيقـة، وان ما أتت به الـبحـوث الاستشراقية - ولا نتكلم هنا عن الكتابات السياسية او الصحفية - حول السيرة وغيرها أمور تاريخية تحري فيها الواقع التاريخي، وقد كانت اخطاء المستشرقين كامنة في الأطر التحليلية العامة وليس في التفاصيل. وإن رأى فيها الاسلاميون طعناً بالاسلام فان ذلك متأت عن ان المستشرقين استصلحوا من التراث جوانب أهملها التقليد وعالجوها في ضوء العقل، والعقل عقل متجرداً كان أم مغرضاً. كما ان المسؤول عن سوء صورة الاسـلام هذه الأيام ليس إلاّ الـسـلـوك الهمجي لبعض المسلمـين. فالحـري بالاسلاميين أنسنة السيرة وغيرها وتنقيتها مما يشوبها من الخرافات والأساطير والأوهام الورعة والنظر الى المصادر الاسلامية بنور العقل إن أرادوا لها ان تصان في هذا العصر القائم على العقـل، بدلا من ان يطلقـوا النعوت والصفات القبيحة على كل من حكّم عقله في هذه الأمـور كطه حسـين وغـيره. ثم ان ليس كل من احتكم الى العقل خائن منسلخ عن الأمة إذا جرت احكـامـه العقلية باتجاه مواز لأفكـار المستشرقين، ذلك ان القضية ليست خلافا بين شرق وغرب. فان هاتين المقولتين في تضادهما اللاتاريخي المضحك هذا من جنوح الخيال والهوى الايديولوجي. لسنا كلنا نحن العرب سواء: نحن نفترق عشائر وطوائف ومواطن وطبقات وثقافات وايديولوجيات، وليس هذا التعدد بمانع لنا - أو ليس يجب ان يكون مانعاً لنا - من الوحدة القومية، شأننا شأن الأمم الأخرى. وليس الغرب بواحد، بل هو رأسـمـالية واشـتـراكية وفـاشستية واستعـمار وليبرالية وثورية وغيرها. اما نحن والغرب، فاننا نحيا في حضارة تنزع نحو العالمية، وليست فينا قطاعات «أصيلة»، كما يقال هذه الأيام قياساً على مجتمعات البداوة والقيام على الأنعام وتربية الدواب، بل ان الافكار التي نتداولها كل يوم، ومنها الوطنية والحرية من نتاج هذا التاريخ العالمي ولا قيام لها الا به. ينطبق هذا الكلام أيضاً على الايديولوجيات الاسلامية التي ترجع في اصول مفاهيمها للتاريخ والمجتمع - ان اعتبرناها بدقة ودراية - الى أفكار اوروبية اختصت بها حركات أقصى اليمين.. أي الحركات الفاشستية. هناك غرب امبريالي نحن في صراع معه، ولكن وجهته العالم الثالث كله دون اختصاص العرب او المسلمين بقسط يمتازون به عن غيرهم. الصراع سياسي واقتصادي، اما الثقافة والايديولوجيا فمجالات أكثر تعقيداً لا شرق وغرب فيها إلا في بعض الزوايا المنعزلة او المهاجرة. ليست القضية اذن بيننا «نحن» وبين الغرب، بل بين الاسلاميين الذين يحاولون حصر تمثيل الأمة العربية في أنفسهم من جهة، وغيرهم من جهة اخرى. وما هذه الثنائية المتوهمة بين شرق وغرب الا واحدة من ثنائيات كاريكاتورية كثيرة يستصلحها الاسلاميون في خطابهم دون أن تمت لوقائع الدنيا والتاريخ بصلة.

ليس من مبرر لوهم التفرد والتوحد إلا امل هذا التفرد عند الاسلاميين، وتمني التجانس المجتمعي المطلق، وهذا بالطبع ليس من باب قراءة الواقع التاريخي والعيني، بل هو هوى ايديولوجي فاشستي. أما غير الاسلاميين، فهم ينزعون الى هذا النحو أحياناً استحياء من استثارة الاهواء الدينية وإتقاء لها، وجزءاً من التعدد العقلي المثري للمجتمـع والثقـافـة، الجـزء الـذي نراه متـأصـلاً في الحياة الثقـافية والسياسية العربية، وهو الجزء الذي ما فتيء يشكل العماد الأقوى لكل النظم الاستبدادية التي ترى في كل اختلاف فتنة مهلكة. ثم ما هذا الكـل الاسـلامي المتجانس الـذي من المفترض ان نكون كلنا منتمين اليه؟ انه لا يزيد عن كونه جملة من الأقوال المبسطة لما حنّـطه الـتراث الاسـلامي العـامي عن التقليد، تلك الأقوال التي نقلها بأمانة أحد نقادي - وهو الاستاذ احمد بسام الساعي - في الدرس الذي تبرّع به الى قراء «الناقد» والمليء بأخبار مجتزأة عن الماضي بصورة لا تشـوبـهـا الانسـانية عن تاريخ الاسـلام، وتنقصها الدقة التاريخية، اذ هي مغرقة في النماذج الخيالية والمثالية، وقائمة على تسطيح لسعة الاسلام وثروته التاريخية من تجارب اجتماعية وسياسية وثقافية وحضارية وغيرها، واختزاله الى صيغ اكثر مناسبة لكتاتيب الصبيان منها لمجلة «الناقد». ويستند كل هذا الى افتراض ثنائيات خيالية ساذجة واعتبارها بمثابة الوقائع: بين الخير المطلق والشر المطلق، المقدس والمدنس، النور والظلام، الشرق والغرب، الاسلام وما عدا الاسلام. وكل تلك أمور كانت رواية رشـدي في احـدى نواحيها هجاء لها. من تلك التبسيطات كلام المؤلف في الـرِّدّة، وجزم الاستاذ بسام الساعي على ان اثنين لا يختلفان في أن عقوبة الردة الموت. ليس بوسعنا هنا التبسط في شرح خصوصية الردة وانطباق صفاتها وأحكامها على وضع سياسي شديد التعيين لا تتعداه - وهو حروب الردة منذ اكثر من ألف عام - وحسبنا ان ننصح أوهام الاستاذ الساعي والمهتمين من القراء، بالاحالة على الكلام المستفيض حول هذا الأمر والمناقض لرأي الاستاذ الساعي عند الامـام ابي بكـر السرخسي في العصـور الوسطى، وعند السيد محمد رشيد رضا في هذا القرن، وعلى الحس التاريخي والعقلانية المرهفة المتبدية لديهما ولدى الكثيرين غيرهما مما هم أوسـع علماء في هذه الأمـور من الاستـاذ الـسـاعي ومني، او على التعليق الجريء حول سلمان رشدي للاستاذ محمد احمد خلف الله. ولكم هو هجين منظر متثقفين عرب معاصرين عهدنا منهم الحكمة والتعقل يتكلمون حول الردة ونحن على اعتاب القرن الـواحـد والعشرين، وعلى الرغم من آراء الفقهاء المسلمين على مدى مئات من السنين ودون الالتفات لكون ◁

الشريعة الاسلامية لا تشكل إلاّ ناحية جانبية من حياتنا المعاصرة ونظمها التشريعية.

ولا يسعنا في نهاية كلامنا إلاّ ان نشير الى أمر مهم، ذلك ان اتساع رقعة نقاد القول اللاديني في أمور التاريخ الديني، وانضواء الكثير من اللادينيين معهم، ليس دليلا على ان الموقف الديني من هذه الأمور يمثل أجماع الامة ولا على انه اكثر من موقف ايديولوجي في جو مليء بالمواقف الايديولوجية، بل هو لا يدل إلاّ على إذعان اللادينيين لمواقف لا تتسق مع مواقفهم، تقية أو أصالة وجرياً على دأب الدول العربية التي تتمشيخ تملقاً لجمهور اسلامي موهوم. ان ما لدينا في الواقع هو ايهام بالاجماع.. أي ما عبّر عنه الفقه الإسلامي في العصور الوسطى بعبارة (الاجماع السكوتي). وما كان في الواقع الا دلالة على الاذعان لمذهب أصحاب الصوت والسلطان. وما النتيجة التي ستترتب على ذلك في نهاية المطاف إلاّ إرتهان مواقف هؤلاء بمواقف المسلمين والتبعية لهم. فان البدايات التي تحصد الآن من إذعان لحصر القول في التراث بالقول الديني ولتحريم الخوض في هذا أو ذاك من المسائل لن يؤدي إلاّ الى تثبيت الدعاوى التي يطالب بها الاسلاميون، والتي تدور حول احتكارهم لمساحات ثقافية لا بد من ان تتوسع خطوة خطوة لتشمل السلوك العام، ومن ثم الشريعة، ومن ثم السلطة الدينية وأخيراً الدولة الدينية المنافرة للعصر وللزمان وللعقل □

زهور برية في حديقة الحداثة

محمد عزيز العلي

■ في رحلتي اليومية الى تلك المكتبة المتواضعة أشعر بذاتي تتدحرج أمامي مادة لسانها نحوي بطريقة طفلية بحتة، وكأنها تشمت بي وتستهين بجسدي المتعب الذي يبقى مخدرا طيلة الأيام التي سرقها وليد اخلاصي في قصته الجميلة «اليوم الأخير» والتي نشرتها «الناقد» في عددها التاسع. تلقفت هذا العدد بعد ان أقمت مناحة عليه اذ شاهدت في صفحته الأولى علامة دخيلة زرقاء، يصعب على فاتح المدرس ان يأتي بمثلها في لوحاته. وكنت من الحصافة بشكل اذ أعطاني ولدي الصغير ممحاة حديثة تحوي فرشاة بأسنان بلاستيكية استعملتها لازالة اللطخة واستطعت ان أقرأ عنوان مقالة عزيز العظمة في تحليل رواية سلمان رشدي التي أقامت الدنيا ولم تقعدها بعد. أربع صفحات وضعتني على الهامش وكنت أتحرق لأعرف شيئا عن الموضوع غير الذي نبثه محطات الاذاعة والتفزة، ولكن الصفحة الثالثة عشرة على قلة ما فيها أعطتني فكرة ليست بعيدة عن تأثير شعرة صغيرة وضعها أحد الحكماء على صفحة الماء في كأس لا تتسع لنسمة هواء، عندما أراد أن يفحص تلميذا له وكانت النتيجة ان الماء لم يندلق والتلميذ نجح بالامتحان وكذلك وصلتني الفكرة رغم احتجابها ورغم ان الغبار لا يشي بنتيجة المعركة بعد.

كنت أقرأ «المستقبل» فيما مضى وأسعد كثيرا بلقاء نبيل خوري وناصر الدين النشاشيبي ومحمد الماغوط وأكرم زعيتر وأخيرا وليس آخرا رياض نجيب الريس ومع أني لم اتعرف عليهم في حياتي كلها الا أنني اعرفهم جيدا. والذي يهمني ابرازه هنا هو صلتي برياض الريس الذي أعرف والده رحمة الله عليه وهو ممن يعرفهم الجميع من رجال الرعيل الأول وممن حملوا القلم وسعدوا جدا في حمل الصليب وهم يذوقون متعة العذاب في سبيل رسالتهم المقدسة. رياض أسس «الناقد» وهي التي تعنى بإبداع الكاتب وحرية الكتاب وقد صدر منها تسعة أعداد عندي منها الثامن والتاسع فقط وبعد قراءة متأنية لهما وقفت مع غالي شكري ومقالته بعنوان (الحداثة والنفط)، كما وقفت مع كتابات أحمد بسام ساعي (البحث عن النقد لضائع)، ونوري الجراح. (مع الشعر الذي صار حجراً) ومحمود الريماوي في (منحة الكتاب العربي)، وأخيرا الكلمة الرصاصية فيما كتبه عبد الغني مروة (عن لصوص الكتب مرة أخرى) مع الاعتذار لجان الكسان الذي استعرت عنوان مقالته ولم أتطرق اليها. وقوفي الطويل هذا أثمر مونولوجاً داخلياً عندي. ثماره هذه الكلمات التي اكتبها بصدق مؤكداً قبل كل شيء احترامي وتقديري لهؤلاء الأساتذة معتبرا إياهم منارات على طريق الكلمة التي كان البدء بها حسب المقولة القديمة وان كنت أتفق مع صيحة «غوته» المتأخرة عندما «قال: (كلا: في البدء كان العمل) كما كتب الأستاذ نزار سعيد في تقديمه لكتاب عدنان الملوحي (صاحبة الجلالة الصحافة).

لقد أمتعنا الأستاذ غالي شكري في بحثه الرصين عن الحداثات العربية، واذا كنت اتفق معه في بعض الأسباب والنتائج التي طلع بها علينا وهذا شيء جيد إلاّ أنني استغرب ان تنتهي به الأمور الى الغمز من قناة الحداثة العربية وكأن المسألة بنظره حلالا لهم واقصد جماعة الغرب حراما علينا نحن العرب. فبعد ان يقول: ادعياء الحداثة يستخدمون الدبابات في قتل الزهور يعترف ويلزم غيره بأن الحداثات العربية معزولة عن الناس حتى الآن. وبعد ان يمتدح الحداثة قائلا: «هذه الحداثة لا تشعر بالغربة ولا تشعر معها بالاغتراب، بل هي الدفء الذي نفتقده في الأدب السائد الذي يزخرف الواقع فيحوله الى ديكور والكائنات الى دمى» نراه يتهمها بأنها حداثة مرتعبة من المواجهة خائفة على امتيازاتها النخبوية والحداثة التي لا تواجه السائد ليست حداثة على الاطلاق. وبعد ان يقول: «ليس هناك أدب ماركسي بل هناك تفسير ماركسي للأدب»، يقول أيضا: ان الرواية والقصة القصيرة واللمسرح والقصيدة الجديدة كلها دون كذب مصطلحات غربية... ولهذا فهو يؤكد أن احتياجات الثقافة العربية زورت حين اختير احد تيارات الحداثة الغربية كبديل للماركسية الأدبية المتطورة المنفتحة على المتغيرات، وسماه التيار المتعدد الروافد والجداول ولكن الموحد في صفة البديل الذي أشار إليه.

ان هذا التعاطي المتعرج لا يحتاج إلى كبير عناء للرد عليه خاصة وان تهمة الطائفية والعرقية والباطنية هي النغمة السائدة لدى بعض النقاد ممن يتباكون على الواقعية والتراث وعلى القواعد النقدية المحلية والعالمية حيث لا يملكون الجرأة على الدخول في المعترك النقدي. يتكلمون عن السلفية والسلفيين وهم جنودها في السر والعلن. لقد صغر العالم كثيرا في أواخر هذا القرن، والحضارة تتفاعل في أيامنا هذه بشكل لم تعرفه البشرية قبلا، وكل محاولة تحت هذا الستار او ذاك لن تصيب الهدف ولن تنال من الحداثة التي نبتت وتنبت من القديم باستمرار والماركسية لا تنفي ذلك لا بل تبرهن عليه والمقام هنا لا يتسع لأكثر مما قيل. اما الرأي الذي يشبه الحداثة بمرض الايدز يصيب الأدب ولا يمكن تشخيصه

ومعـالجتـه فهـو رأي مع الاحـترام الكـلي لصـاحبـه يبقى بغير حاجة لمناقشته لأنه لا يستند الى الواقع ، واقع التطور الذي يفوتك قطاره اذا لم تلحق وتركب به . وكان الأحرى بصاحب هكذا رأي ان يستغفر ربه ويتوب عن هذه الهـرطـقـات الـتي أودت به الى متـاهـات بعيدة عن تراب الـوطن . أمـا الدعاوى بأن المنابر ووسائل الاعلام المقروءة والمسموعة والمرئية هي تحت تصرف مرضى الحداثـة الذين حملوا جرثومتها من الغرب بعـد ان مارسوا «الجنس» الفكري والأدبي هنـاك ثم رجعـوا لتحط بهم السفن على سواحل الشام وامتدت العدوى الى العراق ومصر وبلاد المغرب العربي بعد ان رست في سورية ولبنان، أو تحت تصرف أنـاس لا يملكـون المـوهبة أقول: إن هذه الدعاوى باطلة تماما ولا تحتاج الى أدلة لأن الجميع يعلمون ان هذه المنابر لا تزال بيد السلفيين وسدنة الخطاب السياسي. أما جماعة الحداثة والحداثيين فلا يتاح لهم الحديث ولا الكلام المكتوب الا بنسب ضئيلة ومحدودة. وبرهان ذلـك هجـرتهم ومـا تنشره لهم هذه المنابر بالمقارنة مع ما تنشره لهؤلاء الذين لا يجيدون قراءة النص شعرا كان ام نثرا واذا أجادوه طبقـوا عليه سلماً نقدياً معيناً وأسقطوه من حسـابـاتهم. ان الأمر لا يحتمل كثيرا من النقـاش لأن النوايا الحسنة مفقودة والعداء المسبق للجـديد متـوفر والجهـالة عمياء. يلبسـون أحـدث الأزياء ويتكلمـون عن التـطور والتقنيات في كافـة مجالات العلوم الانسـانية ويستخـدمون وسائطها العديدة ولكنهم يقـرأون الأدب وكـأنهم في رحـاب الجاهلية ويتهمون أي انفتاح على الحضارة العالمية بأنه مستورد ومزور.

ان عقـولنـا أيهـا السـادة غير صالحـة للأجيال الـلاحقـة وكـما قال أحد الأوائل العظام: «لا تكرهوا أولادكم على عقولكم لأنهم خلقوا لزمـان غير زمانكم». ويبقى الرأي الذي يتهم الحداثة وحركة التغير في الحياة الثقافية العربية وفي بنيتها المعرفية وفي منجزها الشعري بأنها تحولت بتراثها الذي قدمته فجأة مع حدث الانتفاضة الى هباء حيث الشعر في نقطة الصفر والمعرفة في نقطة الصفـر. هذا الكـلام يا سادتي غير دقيق ويحتاج الى اعادة صياغة، والحداثة الأدبية والثقافية هي التي تغني للانتفاضة وتمجدها وتـبرز أصـالتهـا. وهذا الكم الهائل الذي ترونه لا يمثـل الحداثة الا بنسبة ضئيلة. والصحيح ان كل ما قيل عن الانتفـاضـة وأبطالها لم يلمس الجرح كما يجب ولم يرق الى المستوى، والذنب ليس ذنب الحركة الأدبية والمشهـد الثقافي بقـدر ما هو ذنب الذين يمسكون المقص ويقطعون الريش، ريش الكلمـة الصادقة والعبارة الجميلة واللوحة المعبرة والعمل الجيد وهم يعلمون أنها من ابـداع زملائهم في زمن استهلاكي يحارب الابداع والجمال في الفن وأجناسه المختلفة، ويوظف كل شيء في خدمة مآربه. وكل حديث عن الحرية والـديموقراطية مصيره البتر والاهمال في هامش تضيق مساحته شيئا فشيئا الى درجة الاختناق. وحتى أوفر على من يتحدث عن محنة الكتاب العربي الوقت والجهد أقول: اذا لم يتوفر لدور النشر أفراد يخلصـون لشرف الكلمـة ويهمهم الابداع وحرية الكاتب والكتاب كما يهمهم ايصال هذه المكنونات لأوسع الفئات التي تقرأ لن تتحسن وضعية الكتاب والكاتب خاصة وان الـربح المادي هو الأساس في التعامل بين الكاتب المؤلف وصاحب دار النشر ولتعذرنا دار «الناقد» التي نحترمها حقا. وأخيرا ان ما عرضه الأستاذ عبد الغني مروة في حديثه عن لصوص الكتب مرة اخرى مضحك مبكي في آن واحد وإن دل على شيء فانما يدل على هذا الشرخ العميق في نفوس الناس الأمر الذي يتطلب استفاضة في الحديث والذي أخشاه ان نجد من يتهم أصحاب الحداثة بأنهم يسرقون غيرهم ويستخدمون الدبابة لقتل الزهور البرية. وفي هذا الطامة الكبرى □



جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:

يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper